KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XXVI



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1928

INHALTSVERZEICHNIS

DES SECHSUNDZWANZIGSTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1927—1928

Seite

AUFSÄTZE

KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE

a) nach Namen geordnet

BÜCHERBESPRECHUNGEN

ABBILDUNGEN

SACH- UND NAMENVERZEICHNIS



MATTHIAS GRÜNEWALD, KOPF EINES WEHKLAGENDEN ENGELS
ZEICHNUNG. BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT



UNSER PROGRAMM
25 JAHRE „KUNST UND KÜNSTLER“

VON

KARL SCHEFFLER

Als diese Zeitschrift, im Jahre 1902 von Bruno Cassirer begründet, von Emil Heilbut zuerst geleitet, ihren Weg begann, war es kein auf geschäftliche Vorteile bedachtes Unternehmen. Sie war gedacht und blieb in der Folge das Organ eines Willens, einer Leidenschaft für gute Kunst. Für eine bestimmte Art von Kunst wollte sie eintreten und einer andern Art von Kunst Widerstand leisten. Wirken wollte sie für das, was damals Naturalismus genannt wurde und heute wieder so genannt wird: für alle aus lebendiger Anschauung entstandene Kunst; abwehren wollte die Zeitschrift jene bedenkliche Romantik, die damals wie ein Rauschgift auf ein ganzes Volk von „Rembrandtdeutschen“ wirkte. Dabei war zu bedenken, daß eine Kunstzeitschrift nicht auf Grund von Richtungen und Stilbewegungen zu machen ist, sondern nur, wenn man bestimmte Künstlerpersönlichkeiten und Kunstwerke im Auge hat, und daß der Gegenstand gar nicht konkret genug genommen werden kann. Niemals hat sich „Kunst und Künstler“ darum für das Wollen in der Kunst eingesetzt, immer nur für das Können und für das Talent. Das mit wenigen Worten zu umschreibende Programm lautete: die gute Kunst fördern und dem Verständnis näher bringen, von der Kunst der Vergangenheit für das wirken, was dauernd aktuell und modern anmutet, von moderner Kunst das, was die Eigenschaft hat, einst klassisch zu werden, und als geschichtliche Gestaltungskräfte nur die anerkennen, die in eben diesem Sinne das Dauernde hervobrringen; das Schöne in jeglicher Gestalt lieben, das Gute fördern, das Schlechte nicht beachten und das Schädliche bekämpfen.

Mit diesem Programm hat „Kunst und Künstler“ nicht in den breiten Massen, wohl aber in



CAMILLE COROT, ANSICHT VON ROM

dem Kreise derer, auf die es ankommt, Erfolg gehabt, weil es das Programm der Zeit war. Nicht zufällig ist die Zeitschrift um die Jahrhundertwende ins Leben getreten. Sie entstand ungefähr gleichzeitig mit der Berliner Sezession, zur selben Zeit, als in den Museen moderner Kunst ein neues Führergeschlecht Einfluß gewann, als die großen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts recht eigentlich erst entdeckt wurden, als die Jahrhundertausstellung zum Ereignis wurde, ein neues Kunstgewerbe heraufkam, die Baukunst wieder ein Gesicht zeigte und die Kunst der Vergangenheit und der Ferne ins Licht neuer Erkenntnis trat. Die Aufgabe der Zeitschrift war, von allen Seiten Anregungen zu empfangen und sie in umgeprägter Form weiterzugeben. Einseitig konnte sie nur denen erscheinen, die alle Bestimmtheit peinlich empfinden. Grundsätzlich wurde nichts Wertvolles ausgeschlossen. Es wurde in „Kunst und Künstler" für Manet und Liebermann geworben, doch wurde auch zuerst wieder auf den vergessenen Caspar David Friedrich nachdrücklich hingewiesen. Um nur dieses eine Beispiel zu nennen. Die Haltung der Zeitschrift war wie von selbst das, was man heute europäisch nennt. Das Programm ist auch gegeben, wenn man die Liste der Mitarbeiter überblickt und beachtet, wie oft die Künstler selbst zum Schreiben angeregt worden sind*, wenn man untersucht, in wie vielen Fällen die frühen Wertungen von Künstlern und Kunstwerken recht behalten haben. Die Wirkungen der Zeitschrift sind zumeist freilich unwägbar geblieben, doch sind sie darum nicht weniger wirklich gewesen.

Zu einer Krisis kam es, als eine Reaktion gegen den bürgerlichen Naturalismus und im besonderen

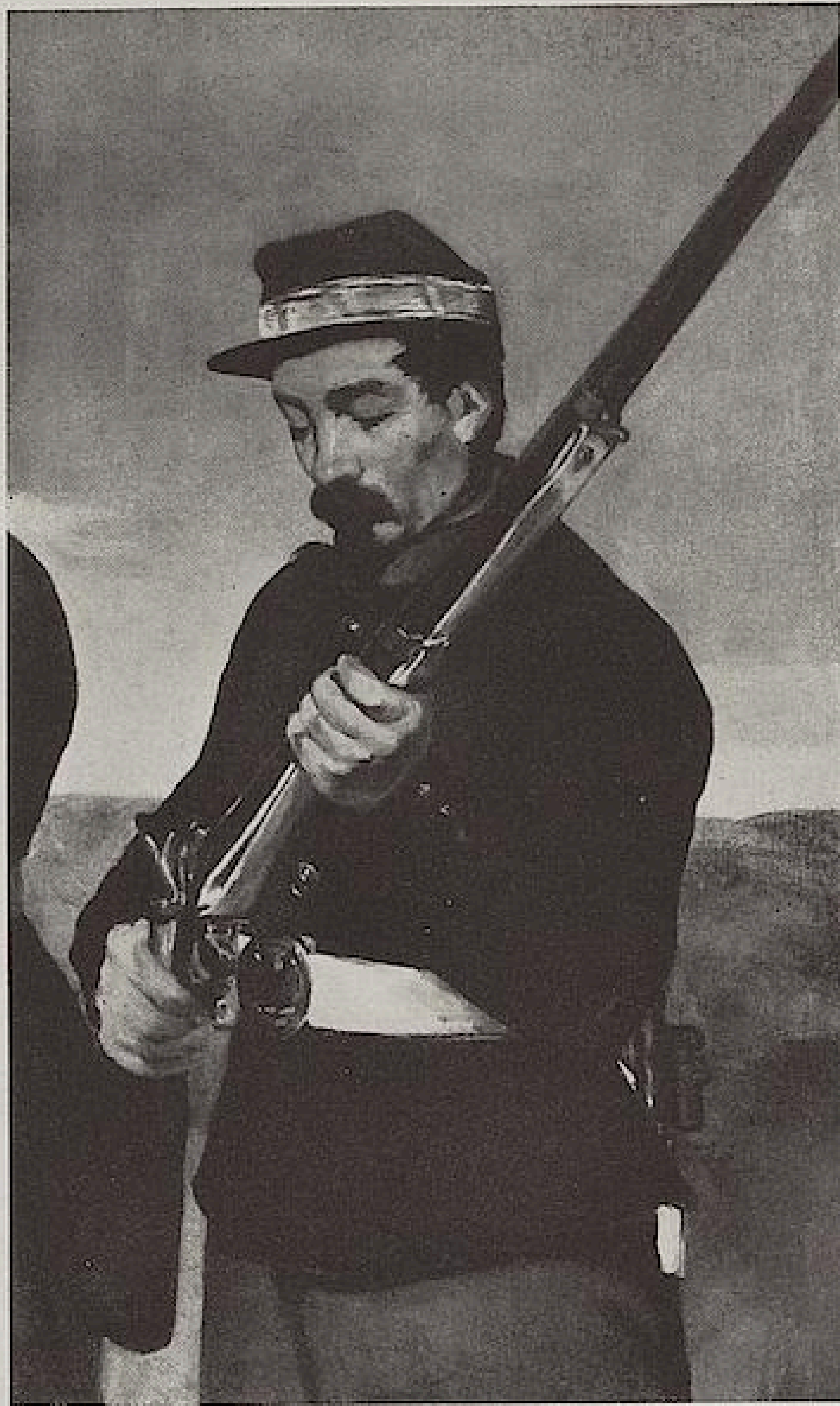
* Einige der Mitarbeiter:

1. Künstler: Corinth, Delacroix, van Gogh, J. Israels, Liebermann, Trübner, Whistler, Gordon Craig, Maurice Denis, van de Velde, Jan Veth, Waldmüller, Matisse, Gauguin, Rodin, Schuch, Töpffer, Chassériau, Menzel, G. Schadow, A. Hildebrand, A. Endell, Muthesius, Behrens, Obrist, Tessenow, Barlach, Purrmann, Preetorius, Großmann, Beckmann und viele andere.

2. Kunstgelehrte und Schriftsteller: W. von Bode, Max J. Friedländer, E. Hannover, R. Hamann, E. Heilbut, Graf Keßler, P. Kristeller, A. Lichtwark, H. Mackowsky, Meier-Graefe, G. Pauli, Karl Voll, Zola, Th. Duret, Fr. Sarre, G. Swarzenski, H. von Tschudi, A. Aubert, G. Brandes, J. Brinckmann, Chr. Morgenstern, R. Walser, J. Elias, George Moore, Karl Scheffler, K. E. Osthaus, R. M. Rilke, H. Wölfflin, Curt Glaser, O. Kümmel, William Cohn, W. Worringer, E. Waldmann, W. C. Behrendt, O. von Falke, A. Grisebach, E. Hancke, Bredius, Hofstede de Groot, A. Proust, H. Fechheimer, W. Waetzoldt, R. Dehmel, W. Rathenau, Frits Lugt, R. Oldenbourg, Th. Demmler, Fr. Rintelen, P. Jessen, H. Tietze, H. Börger, E. Große, C. G. Heise, A. L. Mayer, H. Jantzen, Louis Réau und viele andere.



JACQUES LOUIS DAVID, DOPPELBILDNIS



EDOUARD MANET, STUDIE ZUR „ERSCHIESSUNG KAISER MAXIMILIANS“

gegen den Impressionismus einsetzte, als Kubismus, Expressionismus usw. die Herrschaft antraten und als die, denen man eben den Meistertitel zugebilligt hatte, von einem neuen Geschlecht schon wieder scheel angesehen wurden. Diese Bewegung gewann an Kraft, als „Kunst und Künstler“ das eben skizzierte Programm zum Sieg verholfen hatte. Der innere Beruf der Zeitschrift schien erfüllt zu sein. Es schien nur so. Denn es ergab sich nun die Notwendigkeit, noch einmal nach fünfzehn Jahren von vorn zu beginnen. Das alte Programm wurde in einer unerwarteten Weise wieder aktuell. Das deutsche Erbübel zeigte sich in neuer Gestalt, der Hang zu einer mit Literatur, Mystik, Universalismus und Dekorationsgelüsten beschwerten Romantik brach wieder durch. Über Nacht war wieder eine Ideenkunst da, eine Gedankenkunst, ein revolutionär verkleideter Formalismus, ein Intellektualismus, der sich für Gefühlskraft ausgab und ein Eklektizismus, der sich mit dem Gewand der Freiheit drapierte. In neuen Gestalten waren Böcklin, Klinger und Stuck, waren Klassizisten, Nazarener und Deutsch-Römer da. Die Gefahr aber war noch größer als ein Menschenalter vorher, weil der „naturalistische“ Gegenspieler fehlte, weil die Zeit arm war an überragenden Talenten, weil der Stilbegriff zur Herrschaft kam und weil obendrein ein Geschlecht von jungen Kunstgelehrten eifrig war, die neue Romantik historisch und philosophisch zu rechtfertigen, ehe sie noch ihre Lebenskraft bewiesen hatte. Nirgends war ein wirksamer Widerstand. Fast alle glaubten dem Argument, es wiederhole sich der Vorgang, daß die Revolutionäre von heute die Klassiker von morgen seien — was doch nur richtig ist, wenn es sich um echte Revolutionäre handelt. Die Wahrheit war nicht leicht gleich zu sehen.

Hiermit erwuchs der Zeitschrift eine neue Aufgabe. Einem neuen Geschlecht gegenüber mußte das alte Programm nochmals angewandt werden. Es galt herauszufinden, was innerhalb der neuen Romantik trotz der Stiltendenz begabt und gut war. Bei dieser Arbeit des Wertens durfte kein Kampf, keine Verkennung und Isolierung, durfte vor allem nicht der Vorwurf, hinter der Zeit zurückgeblieben zu sein, gescheut werden. Auch jetzt kam es darauf an, mit den Wertungen recht zu behalten und den Beweis dafür zu erbringen, daß eine richtige Grundeinstellung jedem Stilwandel gewachsen ist.

Das Programm von „Kunst und Künstler“ hat von je im Zeichen eines Wortes gestanden, das an sich nicht eben schön ist, das die Sache aber besser als ein anderes bezeichnet: es ist das Wort Qualität. Sich zur Erkenntnis jener Qualität, die unabhängig vom Stil ist, erziehen, ist das schwerste. Denn es setzt voraus, daß man sich von nichts Außerkünstlerischem beirren läßt, von allem nur Begrifflichen und Ideologischen, von allem Originellen — im Gegensatz zum Originalen — abzusehen vermag und den bleibenden Wert, der sich in der ewig lebendigen Form ausspricht, erkennt. Im höheren Sinne geschichtlich ist nur, was bleibende Spuren hinterläßt, was jedes Geschlecht aufs neue interessiert, weil das Menschliche sich darin abspiegelt, wie die Ewigkeit im Augenblick. Die Qualität bestimmt den Stil, nicht der Stil die Qualität. Schlußfolgerungen, die an



EDOUARD MANET, DIE FRAU AUF DEM BLAUEN SOFA

etwas künstlerisch Gleichgültiges geknüpft werden, beginnen mit einem Fehler, der nicht wieder gut zu machen ist. Die Kunstgelehrten lieben es ja, das zu erforschende Gebiet der Kunst mit einem Gewebe von Koordinanten zu bedecken, um so dem Publikum bestimmte Punkte deutlich zu machen. Das leuchtet den vorzugsweis begrifflich Denkenden ein. Doch wird bei diesen Beweisführungen der Wert nie genügend in Rechnung gestellt. Und darum stimmt es immer nur halb. Diese Betrachtungsweise krankt daran, daß sie die Zeiterscheinungen der Kunst als gegebene Größen hinnimmt, nur weil diese Erscheinungen da sind. Doch auch die Anton von Werner waren vor fünfzig Jahren in ganz Europa da. Gewicht haben sie nur gewonnen — werden sie in aller Zukunft nur gewinnen —, wo sie ins Menzelische hineinwuchsen. Wer über Kunst schreibt, muß es sub spezie aeternitatis tun. In diesem Sinne hat auch der Impressionismus als Stilerscheinung der Zeitschrift nicht viel bedeutet. Ausschlaggebend war, daß innerhalb dieser Schule viele überragende Talente wirkten — was dann freilich in einem tieferen Sinne doch mit dem Weltanschaulichen des Impressionismus zusammenhängt.



AUGUSTE RENOIR, BILDNIS EINES MALERS

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Bei dieser Haltung muß „Kunst und Künstler“ vielen unbequem, ja ärgerlich sein; es gibt große Kreise, die ihre Interessen nicht genügend ver-

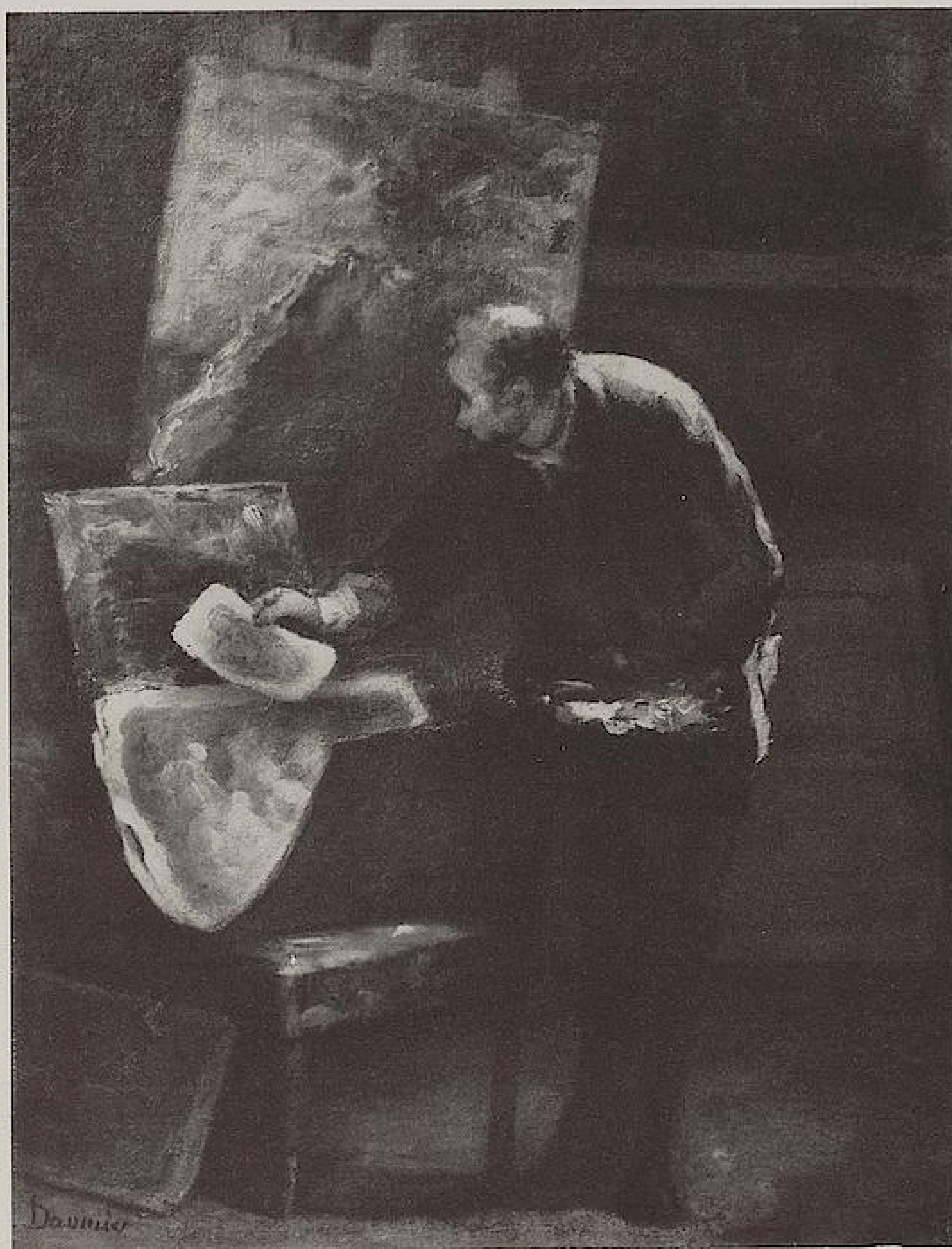


EDGAR DEGAS, GARTENVARIETÉ

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

treten glauben und die nicht eben blöde sind, es zu sagen. Das muß in den Kauf genommen werden. Nach unserer Überzeugung läßt sich das, was wir wollen und für richtig halten, in keiner andern Weise verwirklichen. Wenigstens grundsätzlich nicht. Diese Gewißheit macht es dann, daß wir jetzt, wo fünfundzwanzig Jahrgänge abgeschlossen vorliegen, mit bescheidenem Selbstgefühl von dem Geleisteten und noch zu Leistenden reden, nicht aber im Ton der Lockung und Werbung. Die Gleichgesinnten gehören ohnehin zu uns. Wir versprechen nur dieses eine: auch in Zukunft uns der Sache mit bester Kraft hinzugeben, Kompromisse zu vermeiden und das Gesetz unseres Handelns vom Objekt, das ist von der Kunst zu empfangen. Die Liebe zur Kunst hat diese Zeitschrift ins Leben gerufen und hat den Willen ein viertel Jahrhundert lang spannkräftig erhalten; die Liebe zur Kunst soll uns weiterführen und zu der freiwillig übernommenen, verantwortungsvollen Arbeit immer wieder tüchtig machen.

Denn es ist nicht eine Liebe, die prahlt, sondern eine Liebe, die dient.



HONORÉ DAUMIER, DER MALER



CAMILLE PISSARRO, DORFSTRASSE
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

DAS MALERISCHE

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Was Not tut, ist ein Lexikon. Die Unverständlichkeit in den deutschen Büchern, die von Kunst handeln, ist bis auf den Punkt gestiegen, daß der Leser es aufgegeben hat, zu lesen, und besten Falles den Wortschwall wie Musik in sich aufnimmt. Soweit der Autor noch bemüht ist, seine Eindrücke zu formulieren, begnügt er sich damit, Worte zu finden, die ihm selbst als Zeichen für seine optischen Erlebnisse feststehen, ohne sich der schwereren Verpflichtung bewußt zu sein, allgemeinverständliche Zeichen zu wählen. Worte sind ja nichts als Verabredungen. Die Verabredung, auf der alle Verständigung beruht, muß getroffen, eingehalten und etwa auch von Zeit zu Zeit revidiert werden.

Freilich ist die Aufgabe schwer. Der Unendlichkeit der sichtbaren Dinge steht ein beschränkter Wortschatz gegenüber. Die Wortdecke ist



AUGUSTE RENOIR, PARISER STRASSE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Begriffe, wie Künstler, Form, Licht, Helldunkel, Raum, Qualität, Phantasie, also die am häufigsten verwendeten, wären auf Sinn, etwa auch auf Sinnwandel, zu untersuchen, die verschiedenen Bedeutungen eines Wortes wären gegeneinander abzugrenzen.

Ich zeige an einem Beispiele, was ich meine, indem ich den Begriff „malerisch" analysiere.

„Malerisch" nennen wir in der Sprache des Volkes die sehenswürdige Erscheinung, die den Blick anregt und beschäftigt.

Der Wortbildung nach, auf das Objekt der Betrachtung bezogen, ist „malbar" — was schlechthin gemalt werden kann, „malerisch" dagegen — was sich dazu eignet, gemalt zu werden, der dankbare Vorwurf für den Maler, auf das Kunstwerk bezogen, — was der Maler in der Stilgesetzlichkeit seiner Kunst, mit seinen Mitteln, glücklich verbildlicht hat.

Nun spaltet sich der Begriff, je nachdem wir unter „Malen" diese oder jene Gestaltungsweise verstehen. Ich setze „Malen" in Gegensatz zu unkünstlerischer, zu mathematischer, architektonischer, plastischer und — im engsten Kreise — zeichnerischer Darstellung. Das zackige Profil des Hochgebirges ist malerisch (pittoresk), obwohl es mit spitzem Griffel wiedergegeben werden kann. Malerisch, in anderem und engerem Sinn, ist die Feuersbrunst, die flammende Lohe, die mit Pinsel und Farbe in Flächen und Flecken mit weichen Übergängen verbildlicht wird.

Der Apfel ist malerisch im Gegensatze zu der Billardkugel, der Baum im Gegensatze zur Säule, also das Naturprodukt im Gegensatze zum Menschenwerk. Alle Kugeln sind gleich an Gestalt; kein Apfel gleicht dem anderen. Die individuelle Zufallsform ist malerisch, verglichen mit errechneter Form.

Und im Bezirk des Mathematischen ist das Rechteck malerischer als das Quadrat, das Oval malerischer als der Kreis. Die unerwartete Form — mit Freiheit und Willkür — befriedigt die Neugier des Auges.

Wir bezeichnen die malerische Erscheinung als die „bewegte". Bewegung kann freilich unmittelbar nicht verbildlicht werden, vom Kino abgesehen, immerhin ist das Weltbild malerisch in-

gleichsam zu kurz. Die hin- und hergezerrten Termini sind bei Gebrauch und Mißbrauch weich, dünn und verschlissen geworden.

Ein Lexikon tut Not und könnte ein wenig helfen — mit Definitionen. Nicht sowohl, was die fremdsprachlichen Fachausdrücke betrifft. Sie machen nicht viel Sorge. Einmal erklärt, einmal verstanden, leisten sie ihre Dienste, indem sie in festen Grenzen verharren. Mein Lexikon hätte sich hauptsächlich mit den allgemeinen Begriffen zu befassen, die, weit und leer, Mißverständnissen um so mehr ausgesetzt sind, als der harmlose Leser vor ihnen nicht stutzt, über sie nicht nachdenkt, in ihnen keine Schwierigkeiten vermutet.

folge von Aktionen, indem es durch Wachstum, durch Naturereignisse und durch Lichtspiel bestimmt ist. Wir erblicken in der „malerischen" Form Spur und Wirkung von Bewegungen, die zumal der nervöse und temperamentvolle Beobachter nachfühlt und auszudrücken trachtet. Das Meer ist malerisch im Gegensatz zum Lande. Je formenreicher, vielgliedriger das Seiende sich darbietet, um so mehr erscheint es als geworden und selbst als werdend.

Das Extrem und Non-plus-ultra des Malerischen liegt in der chaotischen Natur. Indem nun der Künstler, auf welcher Stufe, in welcher Weise und mit welchen Mitteln immer, sie erfaßt, rationalisiert und regelt er sie zugleich, wobei sie — in vielen Abstufungen — minder „malerisch" wird. Der Naturalismus in Wechselwirkung mit der Sehnsucht nach dem Irrationalen ist ein starker Motor der Kunstentwicklung. Zwei tief verwurzelte Bedürfnisse kämpfen miteinander, nämlich diese Lust an dem gegebenen Reichtum und jene geistige Verpflichtung, das fließende Weltbild zu bannen, das Gesetz darin zu erkennen. Der Ordnungssinn liegt im Streite mit der Abenteuerlust des Auges.



EDGAR DEGAS, IN DER BÖRSE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Ich stelle einige Antithesenpaare auf:

Grenzlinie — Fläche,
Typus — Individualität,
Voraussicht — Zufall,
Stilisierung — Beobachtung,
Vernunft — Empfindung,
Klassisch — Romantisch,
Ernst — Spiel.

In allen diesen Fällen neigt sich der Begriff des Malerischen mit seinem Schwerpunkte der rechten Seite zu.

Nehmen wir einmal als das Urmotiv der Kunstübung — wie des Spieles — die Langeweile an, stellen wir uns vor, wie dringlich das Bedürfnis wirkte, die leere Zeit durch Rhythmus und Musik, den leeren Raum durch sichtbare Einschnitte anzufüllen und zu beleben, so begreifen wir das treibende Lustgefühl, das im „Malerischen" sich löste.

Ist durch solche Andeutungen die unendliche Spannweite des Begriffes deutlich geworden, so wird der Autor vorsichtig mit dem Wort umgehen. Nie absolut, stets relativ, als Maßstab sollte es verwendet, und explizite oder implizite stets klar gemacht werden, in welchem Sinne es gemeint sei.

Und mit anderen Begriffen steht es ähnlich.



WILHELM LEIBL, DIE DORFPOLITIKER

DIE GESCHICHTE DER BERLINER SEZESSION

VON

CURT GLASER

I

Die große Munch-Ausstellung, die das Kronprinzenpalais im Frühjahr veranstaltete, hat die Erinnerung wachgerufen an ein Ereignis, das in seiner Auswirkung von revolutionierender Bedeutung für das Berliner Kunstleben gewesen ist, an die erste Ausstellung von Werken des Norwegers, die vor genau fünfunddreißig Jahren auf die Einladung des Vereins Berliner Künstler erfolgte, und die schon zwei Tage nach der Eröffnung wieder geschlossen werden mußte, weil ein Sturm der Entrüstung sich erhoben hatte. Damals trat eine Anzahl von Künstlern aus dem Verein aus, nicht weil sie für Munchs Kunst Partei ergriffen hätten, aber weil sie doch den Bruch des Gastrechts nicht billigten. Es war die erste „Secessio", die erste Spaltung der Berliner Künstlerschaft, die in der Folge zur Gründung der Sezession führen sollte.

Die Munch-Ausstellung gab den äußeren Anstoß, obwohl sie kaum die eigentliche Ursache des Bruches war, zu dem es einmal kommen mußte, weil die Spannungen allmählich zu stark geworden waren, um ein friedliches Zusammenleben auf die Dauer zu gestatten. Aber es wäre falsch, zu glauben, daß schon damals die Gegensätze klar in die Erscheinung getreten wären, daß sich zwei künstlerische Weltanschauungen deutlich geschieden hätten, als die Sezession entstand. Es war auch keineswegs so, wie es wohl bei späteren Gelegenheiten gewesen ist, als neue Künstler-

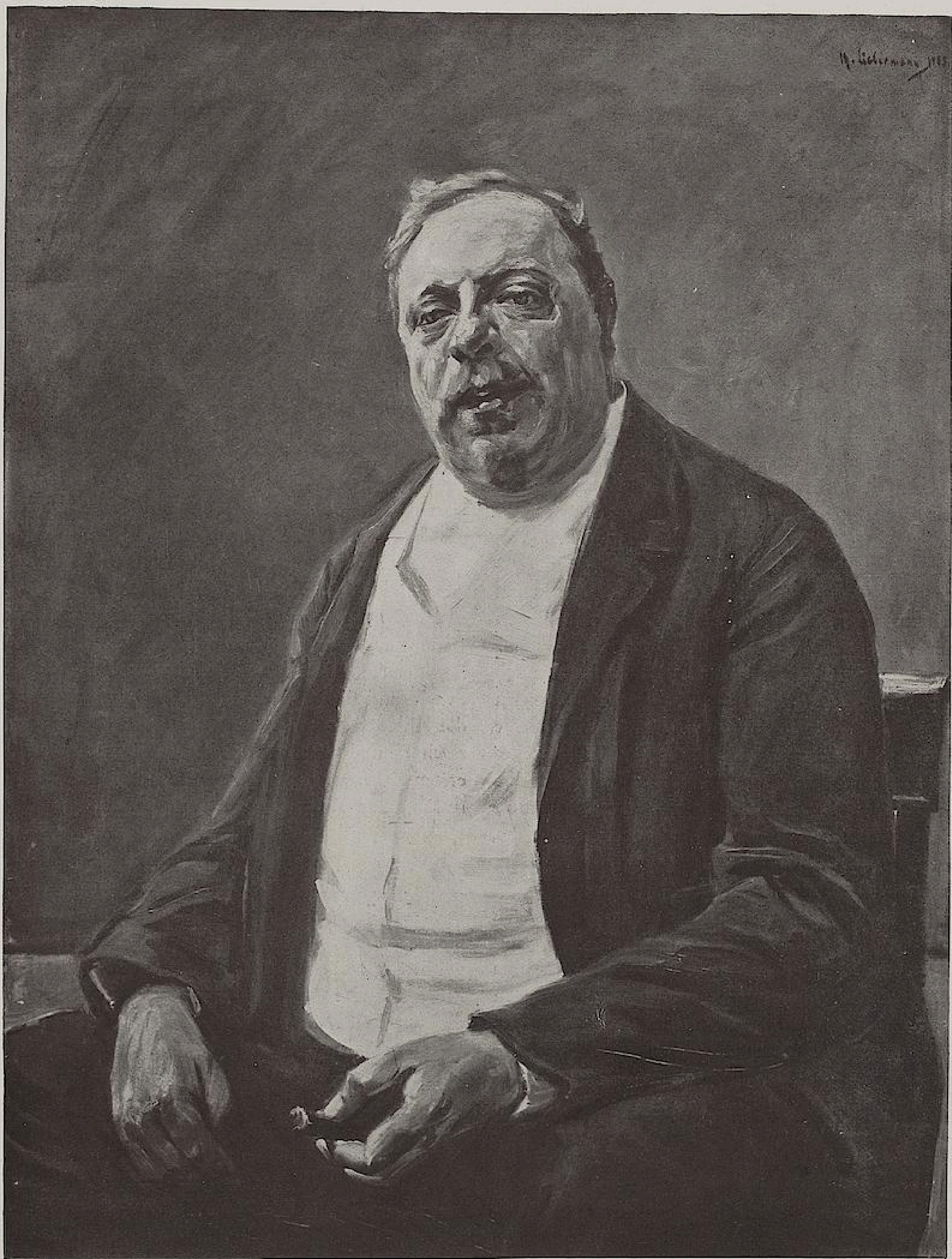


WILHELM TRÜBNER, KLOSTER SEEON

gruppen sich absonderten und zusammenfanden, weil diese und jene sich verkannt fühlten und nach einer gemeinsamen Ausstellungsmöglichkeit suchten. Vielmehr waren die Gründer der Sezession zu ihrer Zeit durchaus anerkannt, und ihr Führer Liebermann war erst kürzlich gelegentlich seines fünfzigsten Geburtstages innerhalb der Großen Berliner Kunstausstellung des Jahres 1897 durch eine umfassende Sonderausstellung, die nicht weniger als dreißig seiner Werke, darunter die Bleiche, das Altmännerhaus, die Seilerbahn, die Schusterwerkstatt zeigte, geehrt worden. Aber trotzdem, und mit gutem Recht, waren die Künstler unzufrieden mit diesen großen Ausstellungen, die das Gute, das sie wohl brachten, in der Menge des Minderwertigen verschwinden ließen. Es war der Wunsch nach kleinen Elite-Ausstellungen, der zuerst zur Gründung der Ausstellungsgemeinschaft der „Elf" und bald danach, im Jahre 1899, zur Gründung der Berliner Sezession führte, wie zuvor schon in München aus dem gleichen Bedürfnis die Luitpold-Gruppe und die Sezession, wie auch in Dresden und Karlsruhe sezessionistische Gruppen entstanden waren.

Frenzel und Leistikow, Otto H. Engel und Dettmann, Curt Herrmann und Klimsch bildeten den ersten Vorstand, und sie gewannen Liebermann als Präsidenten, der nicht die treibende Kraft bei der Gründung der Sezession gewesen ist, sondern erst an ihre Spitze trat, als er dazu gedrängt wurde, um durch das Gewicht seiner Persönlichkeit der neuen Vereinigung von allem Anfang ihre Vormachtstellung zu sichern. Liebermann zog die jungen Kunsthändler Bruno und Paul Cassirer hinzu, die als Sekretäre dem Vorstande beitraten und die Verhandlungen mit dem Baumeister Sering führten, der ein Stück des Gartens an seinem „Theater des Westens" als Bauplatz für das Ausstellungshaus abtrat, das der Architekt Grisebach errichtete. Der Bau mußte eiligst fertiggestellt werden, denn man wollte sobald als möglich mit einer ersten Ausstellung an die Öffentlichkeit treten. Grisebach hatte einen Turm projektiert, aber es dauerte zu lange, bis er die geplante Höhe erreichte. So wurde eines Tages Schluß geboten. Der eben angefangene Turm bekam einen Helm, das Haus sah nun wohl ein wenig gedrückt aus, aber die Hauptsache war, daß man die Räume zur rechten Zeit beziehen und im Frühjahr des Jahres 1899 die „Deutsche Kunstausstellung der Berliner Sezession" eröffnen konnte.

Geht man die Liste der beteiligten Künstler durch, so sieht man, daß diese erste Ausstellung alles andere als revolutionär gewesen ist. Von Berlinern findet man außer den Vorstandsmitgliedern Martin Brandenburg, Hagemeister, Hamacher, Hendrich, Dora Hitz, Ludwig von Hofmann, Ulrich Hübner, Langhammer, Lepsius, Looschen, Mosson, von Münchenern Buttersack, Dill, Gysis, Habermann, Herterich, Hölzel, Marr, Samberger, Schuster-Woldan, Stuck, Zügel, von Dresdenern Bantzer, Kühl, Richard Müller, Sascha Schneider, Zwintscher, endlich die Worpsweder Am Ende, Mackensen, Modersohn, Overbeck. Es erscheint heute absonderlich, daß mit einer solchen Ausstellung die Berliner Sezession ins Leben getreten ist, aber gemessen an dem, was die Große Berliner Kunstausstellung zu zeigen pflegte, bedeutete die Auswahl dieser Künstler doch schon eine Elite, und das wichtigste und wesentliche war, daß unter den nur 300 Nummern, die der Katalog zählte, immerhin mehr als dreißig Kunstwerke hohen Ranges sich befanden. Liebermann war mit vier Bildern vertreten, unter ihnen die Amsterdamer Waisenmädchen. Corinth und Slevogt wurden zum ersten Male in Berlin herausgestellt, Slevogt mit dem Triptychon des „Verlorenen Sohnes", das eine der Sensationen der Ausstellung war und den jungen Maler mit einem Schlage zu einer Berühmtheit werden ließ. Ebenso trat Gaul schon in dieser ersten Ausstellung bedeutend hervor, Trübner zeigte fünf Bilder, man hörte den Namen Hodlers zum ersten Male, dessen Bild „Die Lebensmüden" viel diskutiert wurde. Endlich wurden, wie zum Beweise des in der Einleitung des Katalogs niedergelegten Programms, das es ablehnte, „eine allein seligmachende Richtung" zu propagieren, als die Klassiker der neuen deutschen Malerei Böcklin und Leibl mit einer Reihe bedeutender Werke vorgeführt. Leibls „Dorfpolitiker" waren nach schwierigen Verhandlungen für die Ausstellung gewonnen worden. Das Bild gehörte damals einem Pariser Kunsthändler, der sich entschieden weigerte, es für die Ausstellung herzuleihen. Nur für einen Tag war es zur Ansicht nach Berlin zu haben. Eduard Arnhold ließ sich bestimmen, das Bild um einen hohen Preis zu kaufen, aber er tat es nur unter der Bedingung,



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DES BARONS VON BERGER

daß es nachträglich signiert wurde. So reiste wieder ein Bote mit dem Bilde nach Aibling, wo Leibl es mit seiner Unterschrift versah. Und schließlich kam es noch in letzter Stunde in die Ausstellung, wo es als Nummer 107a im Katalog verzeichnet stand.

Der Erfolg dieser ersten Ausstellung hatte, wie das Vorwort zum Katalog der zweiten Ausstellung, die im Jahre 1900 stattfand, mit Befriedigung feststellt, die kühnsten Erwartungen übertroffen. Das Programm war für gut befunden worden, und man hatte darum keinen Anlaß, von ihm abzuweichen. In ihrer allgemeinen Zusammensetzung ähnelte also die zweite der ersten Ausstellung durchaus. Thoma und Uhde waren diesmal reicher vertreten. Corinth übte stärkste Wirkung mit seiner Salome. Hodler überraschte und forderte zur Kritik heraus mit seinen zwei Kartons kämpfender Krieger. Den Mittelpunkt der Ausstellung aber bildete eine Wand mit acht Bildern Hans von Marées', die zum größten Teil aus Schleißheim geliehen waren. Zum ersten Male wurde hier einem weiteren Kreise die Kunst Marées' nahezubringen versucht. Endlich war diese zweite nicht mehr eine ausschließlich deutsche Ausstellung, da auch Ausländer zur Beteiligung aufgefordert worden waren. Aber wieder staunt man, wenn man die Liste der Franzosen durchgeht, darüber, wie wenig noch das künftige Programm der Sezession sich abzeichnete. Zwar sind Monet, Pissarro, Renoir schon vertreten, aber mit ihnen auch Blanche, Cottet, La Touche, Roll, de Groux, und in der plastischen Abteilung sah man wohl ein Werk Rodins, aber Meunier trat mit zehn Arbeiten weit in den Vordergrund.

Erst in dem Jahre 1901, das übrigens Skarbina als Vorstandsmitglied sah, wurden die französischen Impressionisten, deren Namen den Berlinern mittlerweile durch die Ausstellungen des Salons Cassirer vertraut zu werden begannen, mit Bewußtsein in den Mittelpunkt gestellt. Monet war mit dem Hafen von Honfleur, Renoir mit der Dame mit dem Sonnenschirm, van Gogh mit fünf Bildern vertreten. Leibl und Böcklin, die beide gestorben waren, wurden durch Sonderausstellungen geehrt. Es war einer der Erfolge der Sezession, daß Corinth von München nach Berlin übersiedelt war, wohin Slevogt ihm im nächsten Jahre folgte. Die Führerschaft der drei Meister Liebermann, Corinth und Slevogt, deren Werke in fast jeder Ausstellung bedeutend hervortraten, bereitete sich vor, und auf natürliche Weise kam es zu jener Umgruppierung, die der Sezession nun erst ihr eigentliches und historisch gewordenes Gepräge geben sollte.

Im Jahre 1902 erfolgte die große Reinigung durch den Austritt von nicht weniger als sechzehn Künstlern, die bisher zur Kerntruppe der Sezession gehört hatten. Es waren unter ihnen Looschen, Schlichting, Engel, Frenzel, Hendrich, Langhammer, Skarbina, also auch die Mitglieder des alten Vorstandes, während in den neuen Vorstand der Sezession nun neben Liebermann, Leistikow und Klimsch Corinth, Slevogt, Gaul und Ludwig von Hofmann gewählt wurden. Als Sekretär zeichnete nur mehr Paul Cassirer, der nun auch die Kunsthandlung allein führte.

So hatte sich — nach dreijähriger Vorbereitung — jetzt erst die Sezession im eigentlichen Sinne konstituiert. Die neue Vereinigung stellte sich der Öffentlichkeit mit einer denkwürdigen Ausstellung vor, und es scheint kein Zufall, daß in ihr zum ersten Male Edvard Munch auftrat, genau zehn Jahre nach seinem berühmten Debut im Verein Berliner Künstler. Im Eingangssaale hing oben an den Wänden der „Lebensfries", in dem Munch die Bildgedanken seiner ersten Schaffensepoche noch einmal zusammenzufassen unternahm. Zum ersten Male erhielt eine Sezessions-Ausstellung durch diese Reihe von achtundzwanzig Gemälden jenen revolutionären Charakter, der ihr in Zukunft das Gepräge geben sollte. Zum ersten Male wurde Manet in diesem Hause gezeigt. Unter den fünf Bildern, die man brachte, befanden sich die zwei Reiterporträts, die Herrn Dr. Linde in Lübeck gehörten. Neben ihm stand Monet mit dem großen Frühstück im Zimmer. Liebermann überraschte durch sein Simson und Delila-Bild, Slevogt durch seinen d'Andrade, Corinth durch das meisterliche Porträt Peter Hilles. Neben den Berlinern waren vor allem Kalckreuth und Trübner ausgezeichnet vertreten.

Die Sezession übte nun in ihren Ausstellungen mehr und mehr den Eindruck eines geschlossenen Künstlerklubs, und dies eben war für eine Zeit ihre Stärke, da sie die bedeutenden Kräfte unter den Schaffenden sämtlich zu ihren Mitgliedern zählte. Die Große Berliner Kunstausstellung machte in der Folge recht erhebliche Anstrengungen, in dem Wett-



LOVIS CORINTH, RITTNER ALS FLORIAN GEYER

bewerb standzuhalten. Sie gestattete im Jahre 1903 den „Sechzehn“, die aus der Sezession ausgetreten und reuig zurückgekehrt waren, als geschlossene Gruppe auszustellen, und sie verschrieb sich aus Paris ebenfalls eine Sammlung von Impressionisten, in der Monet, Sisley, Pissarro und auch Renoir gut vertreten waren. Aber gegen die Ausstellungen der Sezession, die eben in ihrer Kleinheit immer mehr an Kraft gewannen, vermochte sie um so weniger aufzukommen, als ihr eben die Spitzen der deutschen Kunst fehlten, die nun in dem kleinen Hause an der Kantstraße vereinigt waren.

Die Ausstellungen der Jahre 1903 und 1904 waren in mancher Hinsicht die konzentriertesten, die von der Sezession veranstaltet wurden. Das Jahr 1903 brachte eine besonders schöne Sammlung französischer Bilder, in der Toulouse-Lautrec stark hervortrat, und Cézanne zum ersten Male vertreten war. Im Jahre 1904 wurde Hodlers großer Karton der Schlacht von Marignano gezeigt. Schon im Winter 1901/02 hatte man begonnen, Ausstellungen zeichnender Künste zu veranstalten, die nun zu einer ständigen Einrichtung wurden. In der ersten Ausstellung war noch vor allem Klinger gezeigt worden. In der zweiten stand neben einer großen Greiner-Sammlung doch schon Toulouse-Lautrec und eine Reihe von Radierungen Manets. In der dritten trat vor allem Munch als Graphiker bedeutend hervor, und zum ersten Male lernte man Slevogt als Illustrator kennen, da seine Aquarelle zum Ali Baba zu sehen waren.

So schien nun die Sezession auf sicherem Boden zu stehen. Sie baute sich ein neues Heim am Kurfürstendamm, und zum Zeichen, daß die Bewegung nicht mehr eine lokal Berliner Angelegenheit sei, überließ sie die Eröffnung des Hauses dem „Deutschen Künstlerbunde“, der hier im Jahre 1905 seine zweite Ausstellung veranstaltete. Innerhalb der Sezession selbst aber wurde mittlerweile die Frage nach dem künstlerischen Nachwuchs immer dringender. Im Jahre 1906 tauchte zum ersten Male eine Reihe neuer Namen auf, man sah Bilder von Beckmann und Brockhusen, Purrmann und Bondy, Nauen und Nolde, Jawlensky und Kandinsky, der damals noch seine illustrativen Bilder malte. Unter den Plastikern fand Maillol zum ersten Male Beachtung.

Im Jahre 1907 beging die Sezession den sechzigsten Geburtstag ihres Präsidenten mit einer großen Sonderausstellung seiner Werke, die drei Jahrzehnte seines Schaffens von dem „Jesus unter den Schriftgelehrten“ bis zu dem „Hamburger Professorenkonvent“ umfaßte. Mit Recht konnte im Vorwort des Katalogs gesagt werden, die Revolutionäre von gestern seien die Klassiker von heute. Aber schon jetzt mußte man auch beginnen, sich gegen den Vorwurf zu wehren, die Sezession sei überlebt, da sie nun erreicht, was sie angestrebt habe. Nun gelte es, so heißt es, für die künftigen Klassiker zu kämpfen. Man meinte wohl jene Künstler, die man im Vorjahre zum ersten Male gezeigt hatte, und zu denen nun Rösler hinzutrat.

Dieser Wille zur Verjüngung der Vereinigung wurde von Jahr zu Jahr in zunehmendem Maße betont und 1908 auch durch die Aufnahme von vier neuen Vorstandsmitgliedern, unter denen sich Barlach und Walser befanden, bekräftigt. Rösler trat in der Ausstellung des Jahres 1908 bedeutend hervor, vor allem mit seiner großen Mailandschaft, Hofer wurde zum ersten Male gezeigt. Aber im übrigen erwiesen die Veranstalter keine glückliche Hand in der Wahl neuer Künstler. Lebendiger als die malerische war diesmal die plastische Abteilung, in der unter den Jungen Barlach, Kolbe, Haller, Gerstel, Marcks und Milly Steger auftraten. Um aber der Ausstellung einen wirksamen Mittelpunkt zu geben, mußte man wieder auf Leibl zurückgreifen, von dem nicht weniger als fünfunddreißig Gemälde, darunter die Gräfin Treuberg, und einundzwanzig Zeichnungen gezeigt wurden.

Bedeutend lebendiger war die graphische Ausstellung des folgenden Winters. Zwar griff man diesmal noch weiter zurück mit einer nicht weniger als 275 Nummern umfassenden Sonderausstellung von Zeichnungen Franz Krügers. Aber daneben war zum ersten Male ein Überblick über das graphische Werk Liebermanns gegeben, und vor allem wurde den Künstlern der „Brücke“ Einlaß gewährt. Man sah graphische Arbeiten von Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Nolde sowie von Tappert, César Klein und Klee.

(Fortsetzung folgt.)



MAX SLEVOGT, RÜCKENAKT



AUGUST GAUL, DER „KLEINE TIERPARK"

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN

ERINNERUNG AN AUGUST GAUL

VON

KARL SCHEFFLER

Wir bilden die fünfzehn kleinen Bronzen ab, die August Gaul unter dem Namen „Kleiner Tierpark" zusammengefaßt hat, weil sie hier zusammengefaßt noch nie gezeigt worden sind. Es gibt nur wenige komplette Exemplare. Zuletzt ist die Gruppe auf der Auktion Leo Lewin zur Versteigerung gekommen; die Nationalgalerie hat dafür 12 500 Mark bezahlt. Der Preis ist hoch, doch nicht zu hoch angesichts der Tatsache, daß diese Kleinplastiken zum Besten gehören, was Gaul jemals gemacht hat, und daß er jedes Stück selbst ziseliert hat. Alle Vorzüge des reichen, charaktervollen, über allen Tagesmoden stehenden Talents glänzen hier auf: die Schärfe der Beobachtung, die Erfassung des Momentanen und zugleich des Statuarischen, der Sinn für das Anatomische und für die Oberfläche, der handwerkliche Ernst und der künstlerische Geschmack. Diese Kleinplastiken



AUGUST GAUL, SCHWANENBRUNNEN. DETAIL

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN

lassen unmittelbar an die Arbeiten altdeutscher Künstler denken und gehören zum Schönsten, was unserer Zeit gelungen ist. Sie zeigen einen „Handwerker der Form“ auf einer hohen Stufe.

Daneben zeigen wir einen noch nicht publizierten Brunnen, den Gaul für den Garten des Hauses Leo Lewin in Breslau gemacht hat. Für Brunnenanlagen hatte Gaul eine besondere Liebe. Es war etwas von Schmerz dabei, weil das Architektonische dem Bildhauer nicht leicht wurde und weil er dafür die ganze Kraft einsetzte. Eine Zeichnung für diesen Schwanenbrunnen hat Gaul in „Kunst und Künstler“, Jahrgang XVIII, Seite 260, veröffentlicht. Auch in diesem Fall hat er viel probiert und schließlich ist ihm das schöne Ganze gelungen, wie es die Abbildung zeigt. Der große Schwan und die beiden Gruppen junger Schwäne sind natürlich die Hauptsache. Bei der Modellierung ist auf alles kleinliche Detail verzichtet worden; auch hier ist es gelungen, das Monumentale dem Intimen zu verbinden.

Der Brunnen ist jetzt verkauft worden.



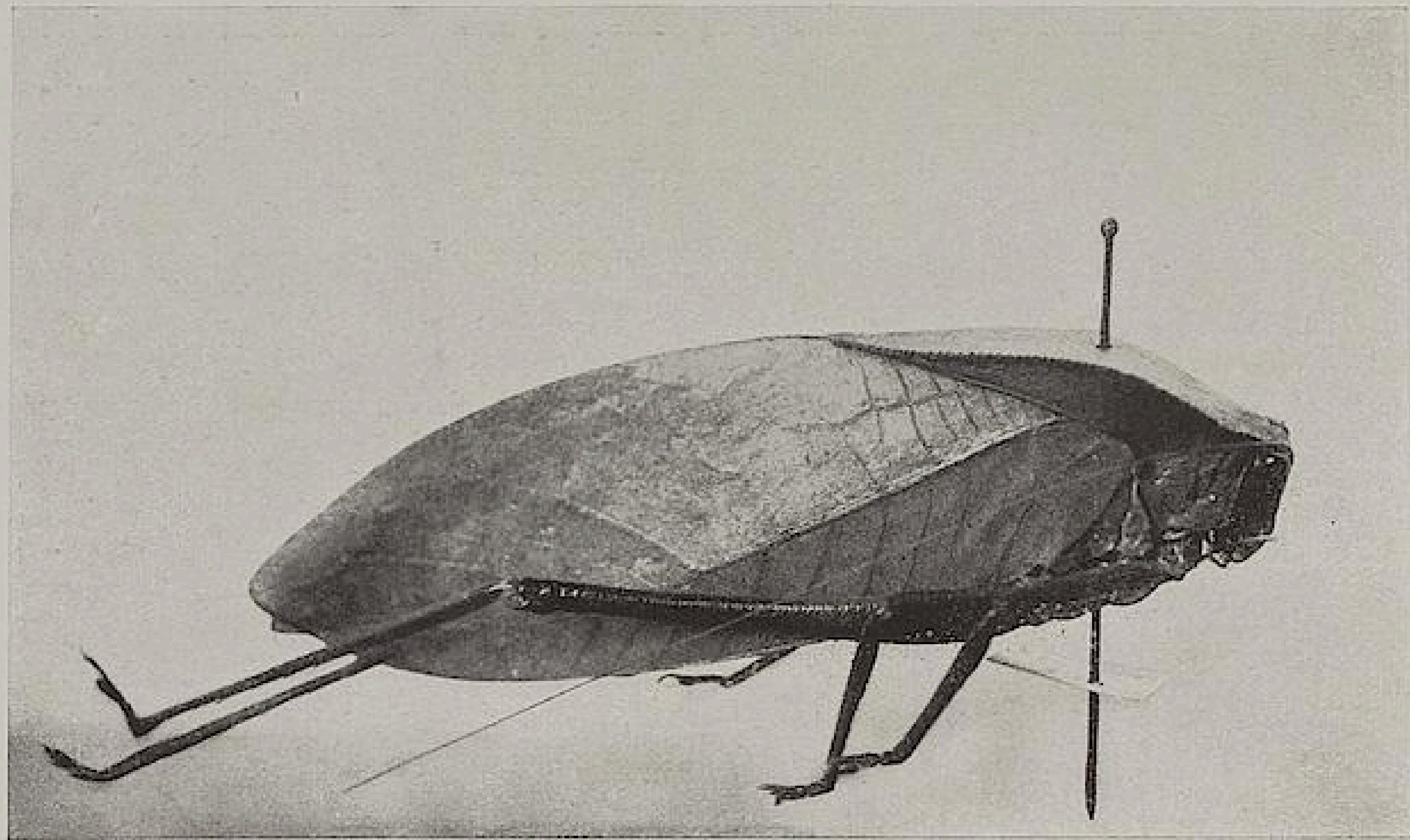
AUGUST GAUL, SCHWANENBRUNNEN

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN



AUGUST GAUL, SCHWANENBRUNNEN. DETAIL

MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG PAUL CASSIRER, BERLIN



FLUGKÖRPER EINES INSEKTES

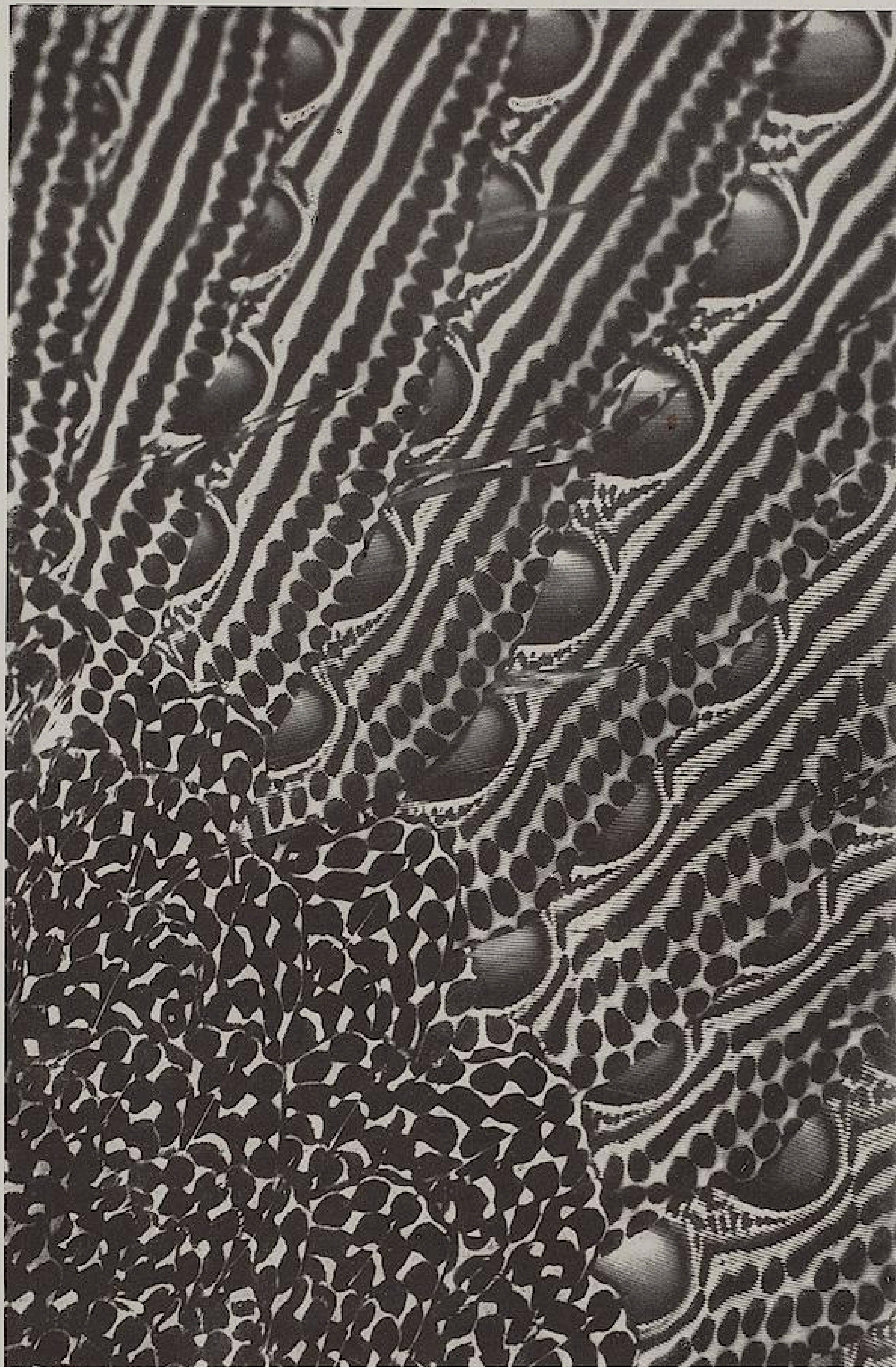
AUS: ERNST KROPP, WANDLUNGEN DER FORM IM XX. JAHRHUNDERT. VERLAG HERMANN RECKENDORF, BERLIN

WANDLUNG DER FORM IM XX. JAHRHUNDERT

VON

EMIL PREETORIUS

Unter diesem Titel gibt der deutsche Werkbund in seiner Reihe „Bücher der Form" (Verlag Reckendorf, Berlin) ein so originelles als bedeutsames Buch heraus. Sein Verfasser, Ernst Kropp, ist bildender Künstler, Maler und Kunstgewerbler, einer, der sehend denkt, nicht denkend sieht wie so viele moderne Kunsttheoretiker. Und sein Buch ist mehr augen- als begriffsmäßig zu erfassen, jede Seite Text zusammenzuhalten mit dem sehr instruktiven Bildmaterial, von dem hier ein paar Beispiele herausgegriffen sind. Walter Riezler zeigt in seinem knappen Vorwort, wo etwa der Verfasser mit seinen Überlegungen einzureihen, wie er zu verstehen sei, wie nicht. — Was Kropp als Resultat einer langjährigen, von den schärfsten Augen erweckten Gedankenarbeit vor uns ausbreitet, ist nichts Geringeres als ein neues Grundgesetz der Gestaltung: dasjenige der starren Form, das technische. Und er stellt es — das ist seine Entdeckung — in Analogie zur Welt der Insekten; mehr noch: die Metamorphose des Insektes — von der Raupe zum Schmetterling, vom Engerling zum Käfer — das sei die Formwandlung unsrer Zeit: eine Wandlung des Organisch-Lebendigen der elastischen zum Organisch-Lebendigen der starren Gestalt, ein jähes Umspringen von einem Formstadium ins andere. Daher zunächst die völlige Ablehnung dieser neuen Form: denn unser seitheriges Schönheitsempfinden hat sich aus unserem eigenen Leibesgefühl entwickelt: „elastische, biegsame Gestalt in geschmeidiger Materie und im Spiel seiner Glieder eine relativ unbegrenzte Bewegungsart". Für alles Gestalterleben und -schaffen war letzter Maßstab und Antrieb der Menschenleib. Ganz anders die tech-



NATURORNAMENTIK: ARGUSFASAN

AUS: ERNST KROPP, WANDLUNGEN DER FORM IM XX. JAHRHUNDERT. VERLAG HERMANN RECKENDORF, BERLIN

nische, die starre, die Form der Insekten: in Stoff, Gestalt, Bewegung ist sie jener menschhaften entgegengesetzt: Rotation, also begrenzte, gleichartige statt freier, ungleichartiger Bewegung — harte, starre Gestalt statt weicher, schmeidiger. Aber daß die biegsame Form schöner sei als die starre, daß die technische Form mit Kunst nichts zu tun habe, das sei ein Vorurteil der Zeit, meint Kropp, ein Vorurteil, entstanden aus einseitiger Formeinstellung und Erziehung. Freilich: nun ist der Mensch

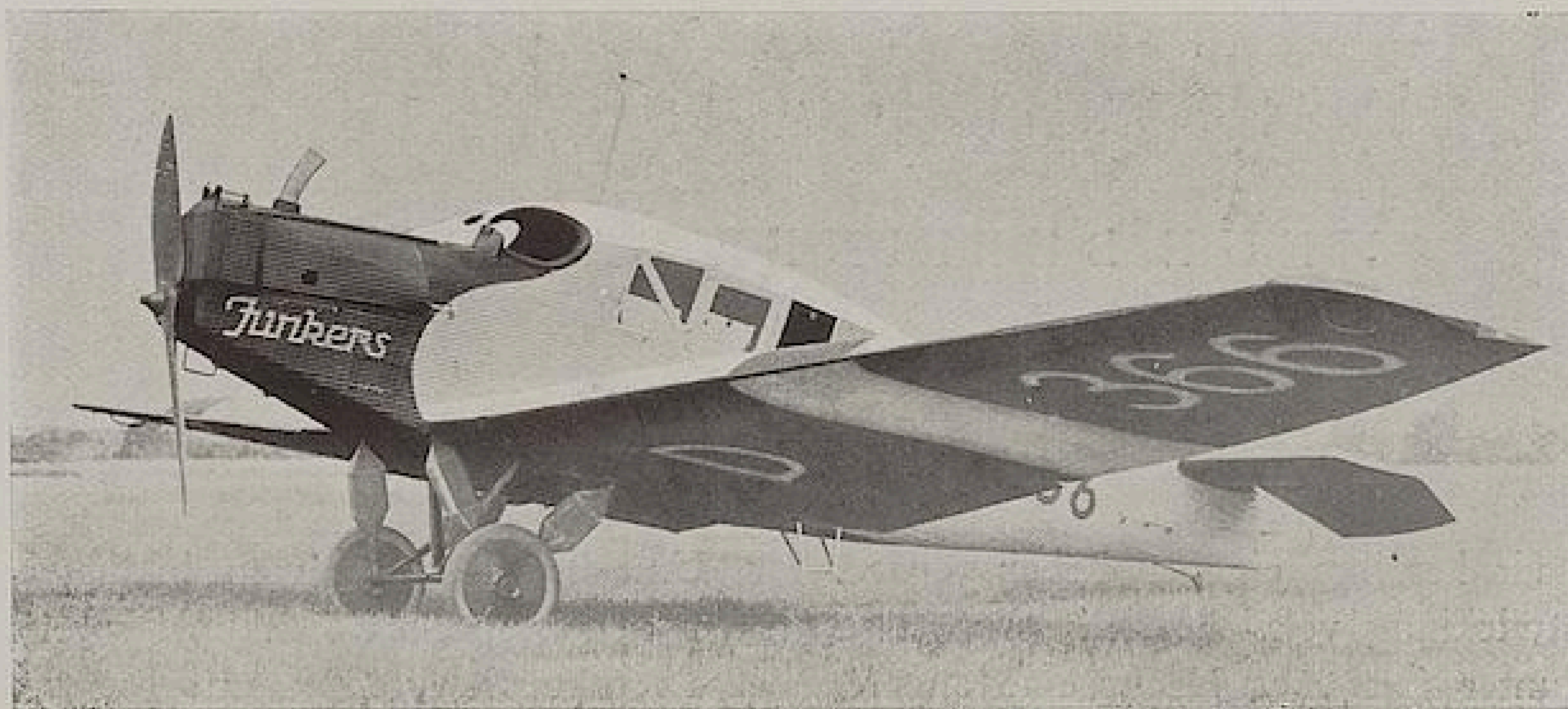
nicht mehr das Maß, wohl aber, was er über seine natürlichen, leibhaften Kräfte hinaus mit der Unendlichkeit seines Geistes geschaffen hat: eine zweite Natur, eine neue Wirklichkeit von seines Geistes Gnaden. Aber auch dieser neuen, vergeisteten, errechneten Welt liegt ein Formprinzip zu Grunde, das die Natur kennt, auch sie ist darum eingeflochten ins Weltgeschehen. Das ist, abgekürzt und entsprechend vereinfacht, der wesentliche Gedankengang des zweiten, wichtigsten Abschnitts des Buches. — In seinem ersten, einleitenden Teil wird der allgemeine Zerfall der Formen, der wahllose Eklektizismus, das internationale Stilchaos der letzten fünfzig Jahre mit neu bewegten und bewegenden Worten, an sinnfälligen Beispielen und Gegenbeispielen dargetan. — Der dritte, umfänglichste Teil handelt zunächst — andeutungsweise — von der formschaffenden Allkraft, die als Gestalt an sich, als deren Proportionen, als Struktur des Stoffes, als Rhythmus der Bewegung auf immer andere



BAUTEN DER MEERSCHNECKEN

AUS: ERNST KROPP, WANDLUNGEN DER FORM IM XX. JAHRHUNDERT. VERLAG HERMANN RECKENDORF, BERLIN

Art sichtbar wird. Alsdann wird grundsätzlich die Gestalt vom natürlichen Schmuck (Ornament) als dem notwendig Gestalt- und Zwecklosen, dem Überschwang gleichsam, geschieden in scharfsichtiger, auch für die Kunst fruchtbarer Klarstellung; es wird von den Gebilden der Technik gesprochen, die keineswegs schon Kunst seien, aber — vom Nützlichen durchs Wahre zum Schönen! — zur Kunst einmal werden, gerade darum, weil sie als solche nicht gewollt sind. Endlich wird mit Hinweis auf den persisch-mittelasiatischen Orient und dessen großartig-abstrakte Baukunst (der neuen, technischen, wenn nicht geno- so doch phänotypisch sonderbar verwandt) die Kunst des Seins, die konstruktive, künftige in Gegensatz gestellt zu der des Scheins, der deskriptiven, vergangenen. — In einem Schlußkapitel, das sich zu metaphysisch-religiöser Spekulation erhebt, nicht immer ganz deutlich aber voll ehrlichen, tiefen Strebens nach Klarheit und Erfassung letzter Gründe, klingt dies merkwürdige, eigenwüchsige, höchst anregende, wegdeutende Buch aus. — Man mag dem Verfasser Einseitigkeit vorwerfen, Starrheit im Verfolg einer bestimmten Grundidee, einen fühlbaren Mangel an umfassender, namentlich historisch-philosophischer Bildung, ja eine gewisse Einfalt: hier wird erstmalig das Insgesamt technischen Schaffens, für so viele das Widerbild alles Seelenhaften, das Wahrzeichen abendländischen Untergangs, mit seiner eigentümlichen Formenwelt als neue Etappe auf der Bahn menschlicher Entwicklung genommen und — das Wesentliche! — einbezogen in das gesamte Dasein und Naturgeschehen und damit dieser ganzen neuen Zeit „der Stangen, Schlöte, Schienen – Technik und Staat und Geldverdienen" ein tieferer Sinn gegeben, wenn freilich auch nicht mehr jener „reine Menschensinn" Goethischen Verstandes.



JUNKERS LUFTVERKEHR A. G. DESSAU. TYPE F 13, LAND

AUS: ERNST KROPP, WANDLUNGEN DER FORM IM XX. JAHRHUNDERT. VERLAG HERMANN RECKENDORF, BERLIN



HANS POELZIG, VERKAUFSHAUS DER G. D. A. IN DER BUDAPESTER STRASSE

NEUE BERLINER BAUKUNST

VON

WOLFGANG HERRMANN

Die Großstadt hat ihre eigenen Lebensgesetze. Ihre Entwicklung vollzieht sich sprunghaft. Sie wird mitunter fast über Nacht eine andere, neue, um dann wieder für Jahrzehnte zu stagnieren.

Berlin wurde in den siebziger Jahren eine neue Stadt. Es wuchs, breitete sich aus. In der Innenstadt wurden ganze Straßenzüge niedergelegt, an deren Stelle neue große Renaissance-Paläste traten. Damals gab es eine neue Berliner Baukunst. Und auch noch einmal nach der Jahrhundertwende bis kurz vor dem Krieg. Es entstanden im Innern große Bank- und Warenhäuser, Museen und Bibliotheken. In den Außenbezirken wurden weitläufige Wohnsitze neu erschlossen. Selbst der Unbefangenste spürte die Veränderung, kam mit der neuen Baukunst auf Schritt und Tritt in Berührung.

Und heute? Kann man in diesem Sinne von einer neuen Berliner Baukunst sprechen? Gibt es sie überhaupt? Wohl kaum! Das äußere — rein architektonische — Gesicht Berlins ist das gleiche geblieben wie vor dem Kriege. Noch heute werden die Straßen und Plätze der Stadt von den Bauwerken der beiden großen Bauperioden nach 1870 und nach 1900 beherrscht.

Trotzdem ist Berlin kaum jemals so lebendig gewesen wie heute. Das Leben einer Großstadt erschöpft sich ja keineswegs im Architektonischen. Berlin entwickelt sich täglich weiter. Jeder Tag fast bringt es seinem Ziele näher: als Großstadt eine Weltstadt zu werden. Verkehr, Geschäfte, Reklamen, Vergnügungsstätten nehmen von Jahr zu Jahr zu. Sie verändern das Bild der Stadt, deren Leben man spürt. Nur die Häuser, zwischen denen

sich dieses Leben abspielt, bleiben die gleichen. Für das Leben der Stadt sind diese Häuser am unwesentlichsten und die Diskrepanz ist deshalb kaum fühlbar. Dennoch würde das neue, das dritte Berlin im ganzen Umfange erst sichtbar zum Ausdruck kommen, wenn auch die Straßenwände Abbild dieses neuen Lebens würden. Aber die Baukunst ist von je — sehr zu ihrem Vorteil — ökonomisch bedingt. Die Aussichten für eine Veränderung des Stadtbildes sind nur gering.

Eine neue Berliner Baukunst, die ihren Stil dem Stadtganzen aufzwingt, gibt es also nicht. Es gibt nur einzelne neue Berliner Bauten, die zusammengetragen so etwas wie eine Berliner Baukunst ergeben — nun aber von einem viel bescheideneren Standpunkt aus.

Wer diese Baukunst kennenlernen will, hat einen mühsamen Weg vor sich. Hier und da, aber nur sehr vereinzelt, trifft er in der alten Stadt und den alten Vororten auf Neubauten. Die meisten liegen weit draußen an der Peripherie — in Lankwitz, Mariendorf, Friedrichsfelde, Reinickendorf und Pankow.

Die Straße verändert ihren Charakter. Aus der vornehmen Wohnstraße wird eine reine Geschäftsstraße. Im Westen hat die Tauentzienstraße diese Umwandlung schon seit Jahren vollzogen. Der Kurfürstendamm wird bald folgen. Der Anfang zur Umwandlung in ein Vergnügungsviertel ist gemacht. Noch aber sind die Häuserfassaden die gleichen geblieben. Das architektonische Bild ist unverändert. Bis auf eine Ausnahme: seit kurzem ist das Haus Tauentzienstraße 3 von den Brüdern Luckhardt umgebaut worden. Es ist das erste Gebäude, das dem neuen Charakter der Straße Rechnung trägt. Es stellt in so hohem Maße den reinen Typus des Geschäfts- und Reklamehauses dar (besser als das Eckhaus am Potsdamer Platz von



PAUL MEBES, WOHNHAUSGRUPPE IN NEUKÖLLN



ERICH MENDELSOHN, HAUS HERPICH IN DER LEIPZIGER STRASSE (NOCH UNVOLLENDET)

Muthesius), daß man wünschte, die ganze architektonisch so minderwertige Straßenwand würde in diesem Sinne verändert. Es ergäbe eine moderne Geschäftsstraße, die nicht mehr im Gegensatz zu dem sie erfüllenden Leben steht.

Gleichzeitig ist das Luckhardtsche Haus aber eine Warnung. Auch die Leipziger Straße war Wohnstraße; auch sie hat sich langsam in eine Geschäftsstraße verwandelt. Zuerst nur durch Einbau von Ladengeschäften. Das ist heute das Stadium der Tauentzienstraße. Danach wurden in der Leipziger Straße die Geschäftspaläste errichtet — in einem wilden Chaos. Kein Haus nahm Rücksicht auf seinen Nachbar und nicht jedes ist von der gleichen künstlerischen Qualität wie der Wertheimbau. Es bestand kein Plan, keine Ordnung, kein Sinn für Zusammengehörigkeit.

Die Gefahr besteht, daß die Tauentzienstraße und ebenso der Kurfürstendamm das gleiche Schicksal ereilt. Gewiß — das Luckhardtsche Haus ist gut, aber die Mentalität der Berliner Architekten hat sich durchaus noch nicht geändert. Einen Gesamtplan für die Umwandlung dieser Straße heute festzulegen, hat keinen Sinn, da diese Veränderung sich über Jahre hinzieht, und Stil und Geschmack sich schneller ändern. Es ist jedoch durchaus möglich, daß morgen neben dem Luckhardtschen Haus ein neues errichtet wird, das auch künstlerischen Wert besitzt, ohne aber mit seinem Nachbar eine Einheit zu bilden. Das Übel ist noch genau das gleiche wie in einer jüngst vergangenen Zeit: die meisten Berliner Architekten wollen um jeden Preis individuell sein. Sie erkennen nicht die größere Macht, die die Straßenzeile, das Stadtganze ausübt. Schließlich ist es eine Frage des Taktes und der inneren Haltung. Städte mit älterer, selbstverständlicherer Kultur, wie z. B. Hamburg, besitzen zwar nicht so gute Architekten wie wir, dafür haben sie aber in hohem Maße diese „innere Haltung". Gerade weil Berlin so reich an künstlerischen Kräften ist, wäre es doppelt zu bedauern, wenn dieser selbstverständliche künstlerische Takt, die Rücksichtnahme auf das Nebengebäude und der Sinn für die „Zeile", nicht zu erreichen wäre.

Wieviel durch eine solche Zurückhaltung zu erzielen ist, zeigt der Poelzigsche Kapitolsbau. Vielleicht ist er so gut geglückt, weil Poelzig vorher in dem G. D. A.-Gebäude in der Budapester Straße eine verwandte Aufgabe zu lösen hatte. Es ist als eine Art Vorstudie zum Kapitolsbau anzusehen, an dem vor allem die Einbindung der Lichtreklame in den architektonischen Körper vorbildlich ist. Als Gegenbeispiel vergleiche man das in dieser Beziehung ganz mißglückte Europahaus am Anhalter Bahnhof. Gewiß, Poelzig hatte es im Vergleich zum Luckhardtschen Haus wesentlich leichter. Er hatte eine ganze Platzwand für sich. Aber nur, weil das Gebäude so wenig individuell im alten Sinne ist, nur durch diese einfache Sachlichkeit, gelang es, dem gänzlich verfahrenen Platz um die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche ein modernes Ansehen zu geben.

Erich Mendelsohn, einem der individuellsten Berliner Architekten, das Gebäude neben dem Luck-



O. R. SALVISBERG, WOHNHAUSGRUPPE IN SCHMARGENDORF

hardtschen Haus zu übertragen, wäre gefährlich. Dagegen konnte er in der nun einmal schon umgewandelten Leipziger Straße seinen Herpichbau hinsetzen, ohne Rücksicht auf die Nebengebäude nehmen zu müssen. Ja, das Haus fällt hier bei weitem weniger auf als das Luckhardtsche in der Tauentzienstraße.

Die Gefahr besteht, daß das neue Berlin genau so verunstaltet wird, wie das alte. Diese Besorgnis wird nur gestärkt, wenn man die zahlreichen Neubauten am Rande der Stadt aufsucht. Hier, in den bisher noch unbebauten Außenbezirken, könnte die moderne Baukunst zeigen, was sie in städtebaulicher Beziehung zu leisten imstande ist. Sie ist wie fast keine vorher dazu geschaffen, einheitliche Straßenzüge neu erstehen zu lassen.

Leider aber herrscht, von einigen Ausnahmen abgesehen, die weiter unten erwähnt werden sollen, im Prinzip auch hier die gleiche Ungebundenheit und Planlosigkeit wie im Innern der Stadt. Das liegt weniger an den Architekten, als an dem jahrelang fehlenden Stadtbaumeister. So wird Berlin heute genau so planlos erweitert, wie vor dem Kriege. Eher ist die Planlosigkeit noch größer. Die Vorkriegszeit hatte immerhin (z. B. im Rheingauviertel) einige große durchdachte Siedlungen aufzuweisen. Heute aber wird an der Peripherie Berlins frisch drauflos gebaut. Hier entsteht ein Haus, in einiger Entfernung ein anderes, ohne daß ein Gesamtplan für einen größeren Komplex besteht. Ja selbst nicht einmal für einen einzigen Straßenzug. So ist es heute möglich, daß dem Architekten E. Gutkind in Lankwitz das Eckhaus einer noch unbebauten Straße übertragen wird. Er setzt ein Gebäude hin, dessen Fassade sehr modern wirkt, das sich zum Wohnen allerdings weniger eignet (Schulstraße), und nach einiger Zeit erhält ein weniger moderner Architekt den Bau des Nachbarhauses, der sich redlich abmüht, den künstlerischen Anschluß an das Gutkindsche Haus zu finden, ohne jedoch verhindern zu können, daß schon der Anfang dieser Lankwitzschen Straße lächerlich wirkt.



MIËS VAN DER ROHE, WOHNHAUSGRUPPE IN REINICKENDORF

Es kommt gar nicht so sehr darauf an, ob diese neuen Gebäude von den modernsten Architekten gebaut werden, wichtiger ist die Tätigkeit des Stadtbaumeisters vor allem Bauen. Es müssen Gesamtbebauungspläne ausgearbeitet werden. Nur ist es natürlich notwendig, daß auch die ersten Berliner Architekten sich diesem großen Ziele unterordnen und an ihm mitarbeiten.

Nur selten ist dieses bisher verwirklicht worden. Es ist vor allem an zwei Stellen geschehen: in Britz und auf dem Gelände zwischen Grunewald und Zehlendorf. Beide Siedlungen sind durch die Gehag aufgeführt. Britz nach dem Entwurf des Stadtbaurats Wagner und Bruno Tauts. Zehlendorf nach einem Entwurf, an dem die Architekten Bruno Taut, Häring, Salvisberg und auch Mendelsohn beteiligt sind. Britz ist fast vollendet, Zehlendorf zum Teil im Rohbau. In beiden sind die Straßen und Plätze das Wichtige, das Primäre. Sie werden von Bauten gebildet, die durch Wiederholung ein und desselben Typus — im ganzen sind es vielleicht drei bis vier Typen — ein einheitliches Bild schaffen. Nicht immer sind diese Typen vom architektonisch-künstlerischen Standpunkt aus einwandfrei — das gilt besonders für Britz, wo eine Straße vor allem eher einem Fabrikhof als einer Wohnstraße ähnelt —, aber das Wesentliche ist ja die synthetische Wirkung. Und die ist vollkommen erreicht. Hier gibt es keine Zusammensetzung von einzelnen individuellen Gebäuden, die als Gesamtheit unruhig und unschön wirken würden.

Zwei Einzelheiten seien aus beiden Siedlungen hervorgehoben: der große hufeisenförmige Baukomplex in Britz, dessen akustische Mängel durch die vorgesehene Bepflanzung des großen Innenhofes hoffentlich noch abgestellt werden und die staffelförmig aufgeführten Gebäude einer Straße der Zehlendorfer Siedlung. Dadurch ist eine genaue Orientierung der Gebäude der Sonnenlage entsprechend möglich, außerdem aber wirkt jedes einzelne Gebäude, trotz seiner Einspannung in die Wohnreihe isolierter, mehr der Villa entsprechend. Diese



HÖGER, SCHERKBAU IN SÜDENDE

Anordnung ist schon in der alten Villenstraße Berlins, der Tiergartenstraße, angewandt. Gegenüber fast allen anderen Berliner Bauten haben diese beiden Siedlungen den großen Vorzug des einheitlichen Bebauungsplanes.

Von den einzelnen in den Außenbezirken Berlins verstreuten Bauten seien einige hervorgehoben, die von den bedeutendsten Berliner Architekten errichtet worden sind. Der Hauptfortschritt gegenüber der Vorkriegsbaukunst liegt in dem Verzicht auf den engen, lichtabsperrenden Hof. Diese Forderung wird von den einzelnen Architekten verschieden gelöst. Sie ist das Hauptkennzeichen der neuen Berliner Baukunst und bedeutet ihren positivsten Wert. Zuweilen wird der Hof nur erweitert und mit grünen Rasenflächen bepflanzt, was einen Vorzug der sonst sehr extravaganten Bauten E. Gutkinds in Lankwitz und Pankow (Talstraße) ausmacht und in ähnlicher Ausführung auch an zwei Wohnhausblocks in Neukölln wiederkehrt (Leinestraße von Bruno Taut und Wildenbruchstraße von Paul Mebes). Noch besser ist die Lösung dieses für das Großstadtwohnen so schwerwiegenden Problems in einer großen Wohnbauanlage von Paul Mebes (Neukölln, Weserstraße, Innstraße). Dort wird ein großer, mit Rasen bepflanzter und mit Kinderspielplätzen versehener Platz hufeisenförmig von Gebäuden umgeben, in den hinein noch ein freistehender Block gesetzt ist. Licht und Luft sind trotz der Viergeschossigkeit in reichem Maße vorhanden, vor allem aber Ruhe und völlige Abgeschlossenheit von dem Lärm der Straße — Vorzüge, die ästhetische Mängel des Baues und die sehr niedrigen, mit kleinen Fenstern versehenen Wohnungen vergessen lassen.

Noch radikaler, und deshalb vielleicht geglückter, sind die Versuche, auch die letzte Erinnerung an den Hof fallen zu lassen. Einzelne Baublocks werden nebeneinander gesetzt. Ein gutes Beispiel für die erfreuliche Wirkung dieser modernen Baukunst mit ihrer einfachen klaren Aufteilung und dem starken Gefühl für den Kubus gibt die Wohnsied-



BRÜDER LUCKHARDT & ALFONS ANKER, GESCHÄFTSHAUS IN DER TAUENTZIENSTRASSE

lung Miës van der Rohes in der Afrikanischen Straße in Reinickendorf. Die gleiche Lösung findet auch Bruno Taut in der Reinickendorfer Siedlung Bristolstraße, wo ebenfalls vier flachgedeckte Häuserblocks zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefaßt sind. Allerdings lehrt ein Vergleich mit den Häusern Miës van der Rohes, wie wenig der moderne Baustil dekorative Elemente vertragen kann, wie sie bei Taut in den Strebepfeilern der Balkonvorbauten in unangenehmer Weise zum Ausdruck kommen.

Jedoch ist die Fassadenwirkung nicht das Wichtigste. Es wird darin in Berlin Gutes und auch viel Schlechtes geleistet. Ein geschmackvoller Architekt ist O. Salvisberg, dessen Häuser in der Heiligendammer Straße in Schmargendorf ein Beispiel des guten Durchschnitts von dem geben, wie heute in Berlin gebaut wird. Ähnliches zeigen auch die Bauten von P. Mebes, von denen außer den schon angeführten noch die Häuser in der Hauptstraße in Schöneberg und in der Donaustraße in Neukölln zu nennen wären.

Wichtiger als dies sind alle Wohnfragen; und darauf legen die ausführenden Gesellschaften auch stets den größeren Wert. Man kann wohl sagen, daß im Vergleich zur Vorkriegszeit der Arbeiter und der kleine Bürger heute weit besser und gesünder wohnen. Allerdings stellen die ausgeführten Bauten bisher nur einen kleinen Teil der unbedingt nötigen Neubauten dar.

An öffentlichen modernen Bauten ist in Berlin, mit Ausnahme vielleicht des Postgebäudes in der Winterfeldstraße, nichts Wesentliches zu nennen. Nur die Wirtschaft hat einige Neubauten aufgeführt. Doch ist sie in der Regel weitaus vorsichtiger und rückständiger in der Wahl der Architekten als die Wohnbaugesellschaften. Das Ullsteinhaus in Marienfelde von Schmohl bezeugt sehr eindringlich, wie unangebracht die amerikanische Bauweise für einen Fabrikbau ist, wenn auch zugegeben werden soll, daß vom Standpunkt der Reklame aus gesehen, der Bau seine Vorzüge hat. Er selbst aber wird weit länger stehen, als die Reklamewirkung noch lebendig sein wird. Äußerlich besser ist der Scherkbau in Südende von dem Hamburger Architekten Höger. Er ist geschmackvoll und besser als das Chilehaus in Hamburg — aber auch nur äußerlich. Das Innere zeigt einen rein aus dem Dekorativen geschöpften Stil, der für einen Fabrikbau so unzweckmäßig wie nur möglich ist. Immerhin ist der Unternehmungsgeist des Bauherrn, der einen relativ modernen Architekten mit der Ausführung seiner Fabrik beauftragte, zu begrüßen.

Es ist aber wohl kein Zufall, daß der beste derartige Fabrikbau, das Buchdruckerhaus auf dem Kreuzberg, nicht einen einzelnen Unternehmer, sondern einen sozialen Verband, die Buchdruckergewerkschaft, zum Bauherrn hat*. Unsere Zeit ist so stark sozial gebunden, daß alle wahrhaft modernen Werke nur dort entstehen können, wo solche sozialen Ideen zugrunde liegen. (Was natürlich nichts mit dem Politischen zu tun hat.) Wie der moderne Baustil von dem demokratisch-sozialen

* Abb. Kunst und Künstler, Jahrgang XXIV, Seite 474/5.

Warenhaus ausging, wird er weitergeführt werden in großen Siedlungen, in Fabrikbauten, in Typenhäusern — nicht aber im Einzelbau, weshalb auch die hier und dort aufgeführten modernen Villenbauten in den Vorstädten Berlins nicht berücksichtigt wurden.

Wer etwas von dem neuen Geist dieser Baukunst spüren will, der besuche das Buchdruckerhaus, das, trotz des fehlenden schöpferischen Zuges, klar und deutlich ohne jede falsche Phrase die Möglichkeiten des neuen Baustils wiedergibt.

Ein einheitliches Bild von der modernen Berliner Baukunst gibt diese Wanderung durch die Außenbezirke der Stadt nicht. Vielleicht weil all diese Bauten nur noch Nachklänge einer vergangenen Zeit sind. Vielleicht wird es schon in zehn Jahren unverständlich sein, wie man noch immer solche Mietskasernen aufführen konnte. Vielleicht — wenn dann endlich die praktische Lösung für das Einfamilientypenhaus gefunden ist. Es bildet das Hauptproblem der modernen Baukunst für die nächste Zukunft.

ERNST FRIES

VON

ARTHUR V. SCHNEIDER

Es ist ein glücklicher Gedanke der Direktion des Kurpfälzischen Museums, in dem wohnlich eingerichteten obersten Geschoß des ehemaligen von Moraschen Barockhauses die Malergeneration Heidelbergs zur Zeit der Romantik in wechselnden Ausstellungen vorzuführen. Die erste zusammenfassende Schau: „Heidelberger Maler der Romantik" brachte das Jahr 1919. Dann folgte nach längerer Pause (1925) das Werk Carl Fohrs; heute ist die Kunst Ernst Fries' (1801 bis 1833) in einer Auswahl seiner Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Lithographien ausgebreitet, die die Linie der Entwicklung dieses außergewöhnlichen Talentes in allen Stadien: von den Kinderzeichnungen des achtjährigen Knaben und den schematischen Naturstudien des jungen Schülers Friedrich Rottmanns bis zu den bedeutenden graphischen und malerischen Leistungen des reifen Mannes aufzeigen. Besonders gut gewählt scheinen uns die Proben seines vierjährigen italienischen Aufenthalts. Hier werden die verschiedenen zeitgenössischen Einflüsse auf seinen überaus anpassungsfähigen Stil so recht deutlich: eine ganz allgemein allen derzeitigen Romfahrern eigene Vorliebe für fein umrissene und zart kolorierte, perspektivisch genau konstruierte Aufnahmen antiker Baudenkmäler; Freude an topographischen Städteansichten, wie der Blick auf Neapel mit seiner unendlichen Weite von Himmel und Meer, die das romantische Zeitideal verrät; Anschluß an die heroische Landschaftskunst Kochs in herben Campagnalandschaften; endlich an seinen Freund Ludwig Richter oder Martin Rohden gemahnende Motive aus dem Albaner- oder Sabinergebirge mit ganz nazarenisch empfundener Staffage. In die Zeit des italienischen Aufenthaltes des Künstlers fällt auch der mählich sich ankündigende Stilwandel von rein zeichnerischer zu ausgesprochen malerischer Auffassung des Naturvorbildes, äußerlich wohl angeregt durch maltechnische Belehrungen seines Freundes Wallis. So geistesverwandt und vollkommen uns nun die subtile Zeichenkunst Ernst Fries' anmutet, so darf doch die Bedeutung dieser seiner Wendung zur nuancierenden Tonmalerei nicht unterschätzt werden. Wir sehen hier — schon im Laufe des dritten Jahrzehntes des neunzehnten Jahrhunderts — neue fruchtbare Ansätze zu einer optischen Bildgestaltung, die den Impressionismus eines Blechen und Menzel vorbereitet, keineswegs aber ein Zurücksinken in sterile Nachahmung holländischer Malweise. Seinen Höhepunkt erreicht diese Stilstufe nach seiner Rückkehr in die Heimat in einzelnen Naturstudien aus der Umgebung Heidelbergs von erstaunlich transparentem und lockerem Farbauftrag — wie einer Mondscheinlandschaft aus dem Neckartal — ähnlich einem Nachtstück des Romantikers Carus — und endlich in einer „Ansicht vom Starnberger See" (1830), in der die Stimmungskunst seines Freundes Carl Rottmann unverkennbar anklingt.



UNSTAUSSTELLUNGEN

DAS BAYRISCHE HANDWERK IN MÜNCHEN UND DIE WERKBUNDAUSSTELLUNG „DIE WOHNUNG" IN STUTTGART

In diesem Sommer der Ausstellungen ist nichts lehrreicher gewesen als eine Fahrt von München nach Stuttgart. In München eine Ausstellung des bayrischen Handwerks, in Stuttgart eine internationale Ausstellung des Werkbundes unter dem Motto „die Wohnung". In München ein Stück heimischer Tradition, ein Blick in die Vergangenheit, in Stuttgart ein kühner Vorstoß in die Zukunft, ein Versuch, die neue Form zu zeigen, die morgen die ganze Welt beherrschen wird. Die Münchener Ausstellung wollte für das Handwerk werben. Sie wollte beweisen, daß keineswegs die Maschine die Handarbeit getötet habe, daß heute wie vor Jahrhunderten die Töpfer und die Schreiner, die Schuster und die Schneider mit ihrer Hände Arbeit notwendige Gegenstände täglichen Gebrauchs erstellen. Sie zeigte die Handwerker in ihrer Tätigkeit, und sie zeigte die Werke ihrer Hand, nicht Kunstgewerbe, sondern Handwerksarbeit, und sie baute in ihren Mittelpunkt „die goldene Stadt" der Vergangenheit, in der edle Werke alter Handwerkskunst vereinigt waren. Diese goldene Stadt stellte gleichsam den Stammbaum des bayrischen Handwerks dar. Sie wies nachdrücklich hin auf die glänzende Vergangenheit der einzelnen Gewerbe, die wohl noch heute weiterleben, deren formenschöpferische Kraft aber erloschen ist. Es lag gewiß eine betonte Absicht darin, daß man dem Begriff des Kunstgewerbes auf dieser Ausstellung aus dem Wege ging. Man verzichtete auf die von außen wirkende Mitarbeit der Künstler, um das Handwerk in seinen reinen und selbständigen Leistungen zu zeigen. Aber wenn man hoffte, so den Stil unserer Zeit zu finden, wie die Ausstellung des alten Handwerks den Stil vergangener Epochen natürlich repräsentierte, so hat diese Hoffnung getrogen, denn das Handwerk zeigt sich weder imstande, der Anregungen des Kunstgewerbes zu entraten noch sie selbständig zu verarbeiten und weiterzuentwickeln.

Auch die Werkbund-Ausstellung in Stuttgart bedeutete eine radikale Absage an das Kunstgewerbe, eine Tatsache, die um so bedeutungsvoller ist, als der Werkbund bisher der Träger der kunstgewerblichen Entwicklung in Deutschland gewesen ist. Das Problem der „Wohnung" wird nicht mehr von dem Innenarchitekten, sondern es wird von dem Raumkünstler gelöst. Es ist nicht mehr die Aufgabe, Räume auszustatten, sondern Räume zu schaffen. Das Kunstgewerbe steht an einem Ende, die Baukunst an einem Anfang. Ein neuer Stil ist im Werden, ein Stil, der in Amerika ebenso wächst wie in Europa, in Holland wie in Frankreich, in der Schweiz wie in Deutschland, ein Stil, der nicht willkürlich erfunden, sondern aus den sozialen und technischen Bedingungen unserer Zeit natürlich erwachsen ist.

Neue Baumethoden haben neue Möglichkeiten eröffnet, und die neue Aufgabe der Kleinwohnung fordert neue Lösungen, da neue Schichten der Bevölkerung Behausungen verlangen, die in den Typus des alten Bürgerhauses sich nicht mehr eingliedern lassen. Es gilt, mit Raum zu sparen und den gegebenen Raum so auszunutzen, daß nicht der Eindruck der Enge erzeugt, sondern ein Gefühl von Weite gegeben wird. Zwei Mittel dienen diesem Zweck. Einmal werden die inneren Abgrenzungen der Räume gelockert, zum anderen werden die Außenwände durch breite Fensteröffnungen aufgelöst, und die Landschaft draußen in das Raumbild des Hauses einbezogen.

Dies erscheint als der Grundgedanke der neuen Baukunst. Alle äußeren Erscheinungsformen der neuen Häuser, das flache Dach, das Terrassenbildung zuläßt, und die eigenartige Durchbrechung der Mauern in breitgelagerten Fensterschlitzen ergibt sich als Folgerung aus diesen Prinzipien. Das neue Haus widersetzt sich seinem Wesen nach der Fassadenbildung im alten Sinne, weil sein Körper nichts mehr gemein hat mit dem Hauskörper vergangener Zeiten.

Das neue Haus hat keine Zimmer. Miës van der Rohe, dem die künstlerisch-technische Oberleitung der Stuttgarter Ausstellung oblag, hat einen Miethausblock errichtet, in dem jede Wohnung aus einem großen Raume besteht, der beliebig durch Wände geteilt werden kann. Nur Küche und Bad sind festgelegt. Im übrigen kann der Mieter sich in dem Raume einrichten, wie es ihm behagt. Sich einrichten in diesem neuen Sinne bedeutet nicht mehr, Möbel, sondern Wände aufzustellen.

Wer das japanische Haus kennt, weiß, daß der Gedanke an sich nicht neu ist. Selbst die Normung, die Voraussetzung einer solchen Form der Wohnung ist, wurde in Japan mit der festen Größe der Bodenmatten und der gleichbleibenden Höhe der Schiebewände seit Jahrhunderten durchgeführt. Aber das japanische Haus ist auf ein anderes Klima berechnet, es ist leichter gebaut, und seine Möbellosigkeit ist in den Lebensgewohnheiten seiner Bewohner begründet. Das Problem der freien Raumteilung durch Schiebewände oder Sperrholzplatten ist für Europa noch nicht in vollkommen befriedigender Weise gelöst, und auch die wechselnder Zweckbestimmung angepaßte Möblierung der Räume trägt noch einigermaßen behelfsmäßigen Charakter.

Aber der Wand selbst wird der Krieg erklärt. Es ergeben sich ganz neue architektonische Möglichkeiten aus dem Versuch, die Räume frei ineinander spielen zu lassen, und das Talent der Architekten, die an der Stuttgarter Meisterhofsiedlung beteiligt sind, erweist sich gerade in der Lösung dieser schwierigsten Aufgabe, die nur selten vollkommen geglückt ist. Der Holländer Mart Stam hat dieses Problem vielleicht am klarsten erfaßt und in drei Einfamilienhäusern die einleuchtendste Form des gemeinsamen Wohnraumes gegeben. Der Breslauer Architekt Hans Scharoun hat für anspruchsvollere Verhältnisse ein phantasievolles Raumgebilde geschaffen, mit außerordentlich feinem Gefühl den Außenraum von Garten und Fernblick in die Komposition einbeziehend. Während aber in allen diesen Häusern Schlafraum und Wohnraum grundsätzlich getrennt sind und gelegentlich sogar in einem Gegensatz zueinander stehen, hat Le Corbusier das Wagnis unternommen, auch diese letzten Trennungswände fallen zu lassen. Seine Räume

spielen nicht nur in der horizontalen, sondern zugleich in der Vertikalrichtung ineinander über. Er läßt einen Wohnraum durch zwei Stockwerke emporsteigen, er zieht Treppen und vorragende Altane in seine Raumrechnung ein, setzt halbhohe Trennungswände, um dem Bewohner seines Hauses überall und in jedem Augenblick den ganzen umbauten Raum fühlbar werden zu lassen. Er soll nicht in einem engen Zimmer gefangen sein, sondern überall, wo er sich aufhält, sei es selbst im Schlafraum oder im Bade, soll der ganze Hausraum in seinem Empfinden mitschwingen, und auch die Landschaft soll ihm gehören, wenn der Blick aus dem Fenster und von der Dachterrasse bildmäßig gerahmte Ausschnitte der herrlichen Rundsicht erfaßt.

Le Corbusier zieht die kühnsten Konsequenzen aus dem neuen Prinzip freier Raumformung. Er erfaßt die Aufgabe am radikalsten. Er gibt den Menschen, die sein Haus bewohnen, ein neues Lebensgefühl, aber er verlangt zugleich von ihnen, daß sie ihre Lebensform seiner Raumphantasie unterordnen. Es ist die Frage, ob die Entwicklung so weit gehen wird. Sicher erscheint aber schon heute, daß neue raumbildende Kräfte in der Baukunst frei geworden sind, und es ist das bleibende Verdienst der Stuttgarter Ausstellung, daß sie im richtigen Augenblick die richtige Aufgabe gestellt hat. Sie hat in vielem Klarheit geschaffen und Wege gewiesen. Sie hat gezeigt, daß es nicht genügt, flache Dächer zu bauen, um ein moderner Architekt zu sein, sondern daß es einer starken baukünstlerischen Phantasie bedarf, um die Raumlösungen zu finden, aus denen das Haus der Zukunft erwachsen wird.

Glaser.

CHRONIK

RHEINISCHE KUNSTPFLEGE

Museen haben das Recht, zu verkaufen. Es ist nicht notwendig, jeden Ballast in alle Ewigkeit mitzuschleppen, nur weil er einmal inventarisiert und katalogisiert ist. Aber Museumsdirektoren sollen nicht berechtigt sein, die ihnen anvertraute Sammlung so zu behandeln, wie es der Privatmann darf, der nur seinem Geschmack und seinem Geldbeutel Rechenschaft schuldet. In der Inflationszeit, als die Riesenziffern die Hirne benebelten, haben sich deutsche Museumsleiter zu manchen Verkäufen verleiten lassen, die sie nachträglich wohl bereuen. Aber es ist damals eine Unsitte eingerissen, mit der nun ein Ende gemacht werden sollte. Dem Betätigungsdrang Übereifriger muß ein Riegel vorgeschoben worden, wenn Kunstwerke hohen Ranges verkauft und vertauscht werden, deren Abwanderung unwiederbringlichen Verlust bedeutet.

Wir wollen hier nicht alte Affären aufrollen, wir wollen uns auch nicht in den Streit um den Stuttgarter Bellini einmischen, den Detlev von Hadeln kürzlich im Burlington-Magazine veröffentlichte. Der Direktor der Stuttgarter Gemäldegalerie behauptet, das Bild sei durch Übermalung entwertet gewesen, und er habe ein gutes Geschäft gemacht, als er es gegen eine altdeutsche Altartafel eintauschte. Der Kunsthandel scheint anders zu denken, aber das mag auf sich beruhen, es gibt Geschäfte, bei denen beide Teile zu gewinnen meinen. Neuerdings ist aus dem Kölner Wallraff-Richartz-Museum, das im Laufe der letzten Jahre schon eine Reihe bedeutender italienischer Gemälde veräußert hat, ein wichtiges Bild von Leibl in den Handel gelangt. Unter vielem Unbegreiflichen, das man hörte, erscheint dies als das unbegreiflichste. Köln hat sich, als Vaterstadt Leibls, spät, aber mit Erfolg bemüht, eine stattliche Sammlung von Werken seines großen Sohnes zusammenzubringen. Nun ist ein wichtiges Bild aus der Spätzeit des Meisters, das Mädchen am Fenster von 1899, verkauft worden. Der Erlös hat dazu gedient, den Ankauf eines Gemäldes von Hans von Marées finanzieren zu helfen. Das durfte nicht sein. So wünschenswert der Marées den maßgebenden Stellen in Köln erscheinen mochte, um den Preis eines Leibl war er zu teuer bezahlt. Der kostbarste Besitz öffentlicher Sammlungen muß für alle Zeiten gesichert sein. Er darf nicht der Willkür subjektiven Geschmacks preisgegeben werden.

Die Stadt Duisburg hatte ihrem berühmten Sohn, dem Bildhauer Wilhelm Lehmbruck, nach seinem Tode eine Ehrung bereitet, indem sie seine „Kniende“ in einem öffentlichen Parke aufstellte. Es gab bald entrüstete Proteste, da das Muckertum an der Nacktheit der Statue Ärgernis nahm. War es wirklich die Nacktheit, die den Duisburgern so mißfiel? Wir sind der Meinung, daß eine brave akademische Nacktheit die Duisburger minder erregt hätte, als die sehr spirituelle und im Grunde höchst keusche, stilisierte Gestalt Lehmbrucks. Es war nicht die beleidigte Moral, sondern daß Spießertum, das gegen ein neuartiges Kunstwerk rebellierte und durch systematische Hetze es dahin brachte, daß ein paar dreiste Burschen bei Nacht und Nebel Lehmbrucks Statue zertrümmerten. So hat die Stadt Duisburg ihrem Sohne nach seinem Tode anstatt der ihm zugedachten, eine höchst unfreiwillige Ehrung bereitet. Denn angesichts dieses Bubenstreiches muß alle Kritik verstummen, und das gesamte künstlerische Deutschland erhebt seine Stimme zugunsten des beleidigten Kunstwerkes, das schleunigst wiederzuerrichten und in Zukunft gegen jeden Angriff zu schützen eine Ehrenpflicht der Stadtverwaltung sein wird.

Märchen aus unserer Zeit. In London lebt ein gefeierter Maler — wir nennen seinen Namen nicht —; es gilt als eine hohe Ehre, von ihm porträtiert zu werden, und die hohe Ehre pflegt überdies viel Geld zu kosten. Von diesem Maler ein Bild zu erwerben, war die Sehnsucht eines amerikanischen Museums — wir nennen seinen Namen nicht — und auch die Befriedigung dieser Sehnsucht sollte viel Geld kosten. Der Preis, den der Maler forderte, war 22000 Pfund Sterling. Ein Untergebot nahm er nicht an, und er hatte recht, daß er es nicht tat, denn das amerikanische Museum zahlte ihm schließlich den Preis, den er verlangte. 22000 Pfund Sterling sind nicht viel weniger als eine halbe Million Mark. Es klingt wie im Märchen Aber es wird uns versichert, daß es die reine Wahrheit sei.



Eine Herde amerikanischer Lehrerinnen wird vor den Florentiner Dom geführt, der bekanntlich aus weißem und schwarzem Marmor aufgeführt ist. Eine der Lehrerinnen bricht in die Worte aus: „Oh, they've painted it all over!"

*

Sonntagvormittag im Kaiser-Friedrich-Museum. Ein junges Ehepaar besieht sich den Rubenssaal und dabei sagt die Frau erstaunt: „Sieh mal Männe, da haben gleich zweie an einem Bild gemalt — erst der Peter und dann Paul."

*

In der Tribuna der Uffizien hingen vor der jüngsten Neuordnung Correggios „Ruhe auf der Flucht" und Tizians berühmte nackte Venus aus Urbino (auf dem Ruhebett, mit der Kammerfrau im Hintergrunde) nebeneinander. Ein würdiger älterer Herr, offenbar deutscher Offizier oder Grundbesitzer, müht sich mit seiner hübschen Tochter an der Hand des Baedeker ab, die Bilder mit ein oder zwei „Sternchen" festzustellen. Zu seinem Unglück geht er aber in dem runden Raum in der falschen Richtung. Vor der Venus murmelt er nach einem Blick in seinen Führer: „Merkwürdige Auffassung, diese Ruhe auf der Flucht" und entschwindet.

*

Im Museum von Nantes hängt ein ehemals berühmtes Bild, „Die drei Grazien" von Cesare Aretusi. Der alte Aufseher, ein ausgedienter Unteroffizier, Typus Marschall Joffre, führt jeden Besucher vor das Bild, zwinkert verständnisinnig und sagt: „Die Wäsche ist gerade beim Waschen."

*

Lautrec hatte zum ersten Mal in Paris ausgestellt. Als er mit dem Maler und Lithographen Anguetin ein Café verließ, begegnete er Degas. Dieser ging auf ihn zu, machte ihm große Komplimente über seine Arbeiten, überschüttete ihn mit Lob und ging dann davon, ohne Anguetin zu beachten. Lautrec war ganz blaß geworden und ging lange stumm neben dem Kollegen einher. Endlich sagte er: „Glauben Sie, daß Degas das alles ernst gemeint hat?" „Ach wo," erwiderte Anguetin, „er hat sich doch nur über Sie lustig gemacht."

*

Aus einem Antiquariatskatalog: Nr. 653: „Protest deutscher Künstler" (unbeschnitten). Bremen 1911.

Jemand, der von Liebermann porträtiert wurde, hatte während der Arbeit manches an dem Bild auszusetzen. Da sagte Liebermann: „Sie, wenn Sie noch ein Wort sagen, mach ich Sie wie Sie sind."

*

Die Kokoschka-Ausstellung neulich bei Paul Cassirer hieß: „Menschen und Tiere." Als der Künstler selbst einmal anwesend war, sagte jemand, jetzt müsse es heißen: „Götter, Menschen und Tiere."

*

Bei einem Photographienhändler der Rue de Rivoli:
„Haben Sie eine Photographie der Gioconda?"
„Gewiß, mein Herr."
Der Kunde sieht die Photographie lange an und sagt dann:
„Haben Sie sie nicht ein bißchen mehr im Profil?"

*

Ein Schriftsteller, der ein Buch über Picasso geschrieben hatte, sagte zu dem Künstler: „Hoffentlich hilft mein Buch Ihre Bilder verkaufen." Der Künstler erwiderte: „Hoffentlich helfen meine Bilder Ihr Buch verkaufen."

*

In einer Tageszeitung steht das Inserat: „Großer Leistikow zu verkaufen". Es kommt eine Offerte: „Ich interessiere mich sehr für Ihren Leistikow und bitte ich um Mitteilung, wann ich mit demselben eine Probefahrt unternehmen kann."

*

Ein amerikanischer Milliardär wünscht sich zu seinem sechzigsten Geburtstag einen Rembrandt und einen Rolls Royce. Einige Tage vor dem Geburtstag muß er verreisen und fragt telephonisch bei seiner Frau an, ob die Geschenke gekommen seien. Die Frau antwortet: „Yes, but I dont know which is which."

*

Ein Assistent der Berliner Museen kommt mit der Photographie eines Bildes zu Max J. Friedländer und fragt: „Wo, um Himmels willen, mag sich nur dieses Bild befinden?" Friedländer wirft einen Blick auf die Photographie und sagt: „Über der Tür Ihres Arbeitszimmers."

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. SEPTEMBER, AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



EDOUARD MANET, BILDNIS Mlle LEMAIRE. PASTELL

IN BERLINER PRIVATBESITZ ÜBERGEGANGEN



HEINRICH TESSENOW

VON

KARL SCHEFFLER

Vor sechzehn Jahren wurde durch einen ausführlichen Aufsatz mit Abbildungen in diesen Blättern einer breiteren Öffentlichkeit zum erstenmal der Name Tessenow bekannt. Mit unserer Schätzung Tessenows waren damals selbst viele Freunde nicht einverstanden. Sie zögerten, begriffen nicht, was an den einfachen Formen Bemerkenswertes sein sollte und fanden die abgebildeten Bauten reizlos und nüchtern. In weiteren Kreisen zeigte sich sogar so wenig Interesse, daß man sich nicht einmal den Namen merkte.

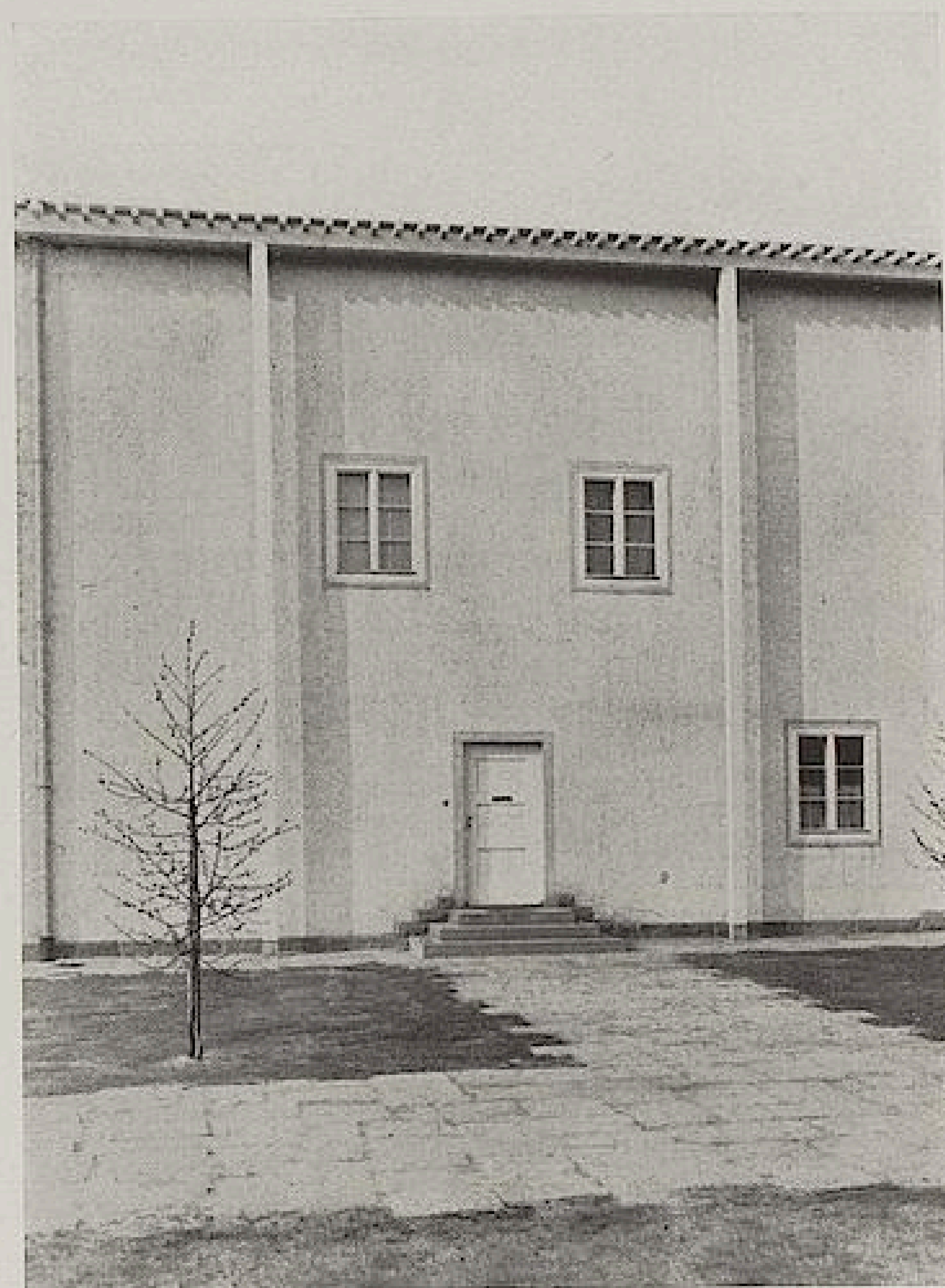
Ohne sich ungeduldig hervorzudrängen — denn dieser Künstler hat mehr den Ehrgeiz der Leistung als den des Erfolges —, hat Tessenow in der Folge langsam aber stetig einen wachsenden Einfluß auf die Berufsgenossen, vor allem auf die Jugend gewonnen, während er, verhältnismäßig wenig bauend, in Dresden als Hochschullehrer seine Zeit abwartete. Ins Licht der Öffentlichkeit tritt seine Gestalt eigentlich erst jetzt, seit er nach Berlin an die Hochschule für bildende Kunst und an die Technische Hochschule berufen worden ist. Nun wird er als führende Persönlichkeit anerkannt, sein Name hat Klang und Gewicht, und es beginnt für ihn, spät doch nicht zu spät, die Zeit des Bauens.



H. TESSENOW, GUTSARBEITERHÄUSER FÜR SCHLESWIG-HOLSTEIN



H. TESSENOW, TREPPE IN DER LANDESSCHULE IN KLOTZSCHE BEI DRESDEN



H. TESSENOW, DETAIL DER LANDESSCHULANLAGE

Damit ist jedoch nicht gesagt, daß seine Bauweise schon allgemein verstanden wird. Die alten Einwände werden immer noch gehört; und selbst Kollegen, die die Persönlichkeit lieben, stehen nicht ohne Verlegenheit vor den Plänen des Baumeisters da.

Tessenows einfache Bauweise bleibt schwer verständlich, weil sie vom heute und gestern Üblichen abweicht. Vom Üblichen weicht sie insofern ab, als sie mit Hilfe eines Stilbegriffs, eines Programms nicht zu fassen ist. Alle Stilideologien und Tendenzen, einerlei ob rückblickend historische Stilformen propagiert werden oder ob vorwärtsblickend eine neue architektonische Sachlichkeit in Verbindung mit einem absichtsvollen Konstruktivismus forciert wird, brauchen Schlagworte. Und die meisten Zeitgenossen vermögen anders als in Schlagworten gar nicht zu denken. Tessenow aber ist vom Schlagwort nicht zu erfassen. Er ist nicht einzuordnen, gehört keiner Mode, keiner Richtung, obwohl er sich mit vielen und vielem berührt. Als Architekt ist er etwa das, was August Gaul als Bildhauer war. Sein Handwerk wird Kunst und seine Kunst ist Handwerk; er folgt nicht Abstraktionen, sondern seiner Natur. Seine Natur aber ist von Grund auf baumeisterlich. Das heißt: sie ist das Gegenteil von Spezialistentum, sie ist in naiver Weise synthetisch. Wogegen jeder Ideologe, und um so mehr, je doktrinärer er verfährt, notwendig ein Spezialist sein muß.

Von jener Gruppe jüngerer Architekten, die eben jetzt in Stuttgart eine beachtenswerte Ausstellung gemacht hat, trennt Tessenow seine natürliche Abneigung gegen alles, was gewaltsam auf die Spitze getrieben wird; mit den Stilepigonen, auch mit den neuen Klassizisten, hat Tessenow ebenfalls nichts gemein, weil er allem Theatralischen flieht und organisch — nicht künstlich wie die Akademiker — mit der Tradition verbunden ist. Von den begabten Individualisten endlich — man denke an den vortrefflichen Poelzig — scheidet ihn auch etwas Grundsätzliches, weil er nicht ein Enthusiast des Ich, sondern ein Enthusiast der Sachlichkeit ist. Er ist ein Herrscher im Dienen. Keiner steht heute so natürlich da zwischen Überlieferung und Neuerungsdrang, zwischen Ver-



H. TESSENOW, LANDESSCHULE IN KLOTZSCHE BEI DRESDEN. BLICK IN DEN GARTENHOF UND AUF DAS AULAGEBÄUDE

gangenheit und Zukunft. Und das macht ihn einem verbildeten Geschlecht schwer verständlich. Was er will, sollte das Normale sein; das Normale aber ist gegenwärtig das Allerfremdeste.

Innerhalb der Architektur hört man heute immer nur von Kunst und Stil reden. Oder von Konstruktion und Technik. Tessenow redet weder von jenem noch von diesem. Es ist gar nicht sein Ziel, Kunst, Stil oder technische Form zu machen. Jede

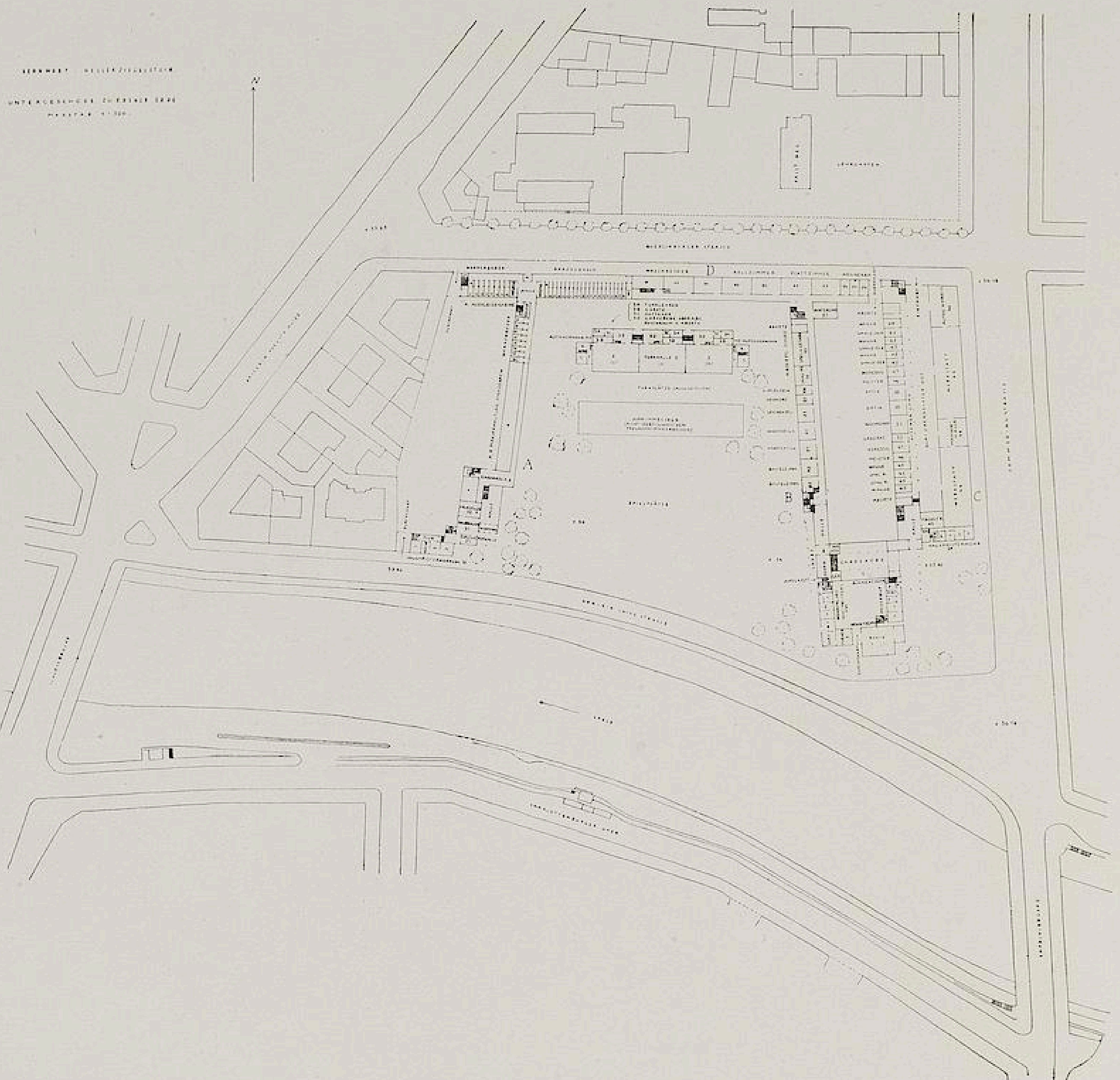


H. TESSENOW, LANDESSCHULE IN KLOTZSCHE BEI DRESDEN. LEHRER- UND SCHÜLERWOHNHAUS

Art von Großmannssucht, auch die der Idee, ist ihm fremd. Wie ein Handwerker denkt er von der Sache aus und sucht das Vernünftige zu tun, so einfach und gründlich wie möglich. Fragen, die in Fachkreisen leidenschaftlich diskutiert werden, wie die Frage, ob das moderne Dach spitz oder flach sein solle, ob die Häuser grau oder farbig gestrichen werden sollen, bewegen ihn nicht. Lange ehe es zum Programmpunkt wurde, hat Tessenow in seinen Wohnräumen die Schränke in die Wände verlegt und die ersten ganz einheitlichen Wohnräume ohne beziehungslos herumstehende Möbel geschaffen. Nur aus Instinkt für das Zeitgemäße hat er vor zwanzig Jahren schon das Kleinwohnhaus zum Gegenstand seiner Arbeit gemacht. Damals interessierte sich kaum jemand dafür; heute ist der Siedelungsbau ein Weltproblem geworden. Von Anfang an hat Tessenow sich auch von allem nur Ornamentalen abgewandt, um im Wesentlichen Meister zu werden; und heute beginnt man überall in den Großstädten den Stuckzierat der Vorkriegszeit von den Fassaden herunterzuklopfen. Heute ist es Mode, daß jeder Architekt, der das Zukünftige will, ein Stück Sozialist sei; Tessenow hat sich für das Politische nie interessiert, doch hat er schon zu einer Zeit, die noch ganz individualistisch war, das Soziale in einem Maße gefühlt, daß es ihm stets unmöglich war, das Absonderliche zu tun, daß er stets auf das Allgemeingültige — und das ist ja das wahrhaft Soziale — ausging. Mit dem Erfolg, daß er nahezu



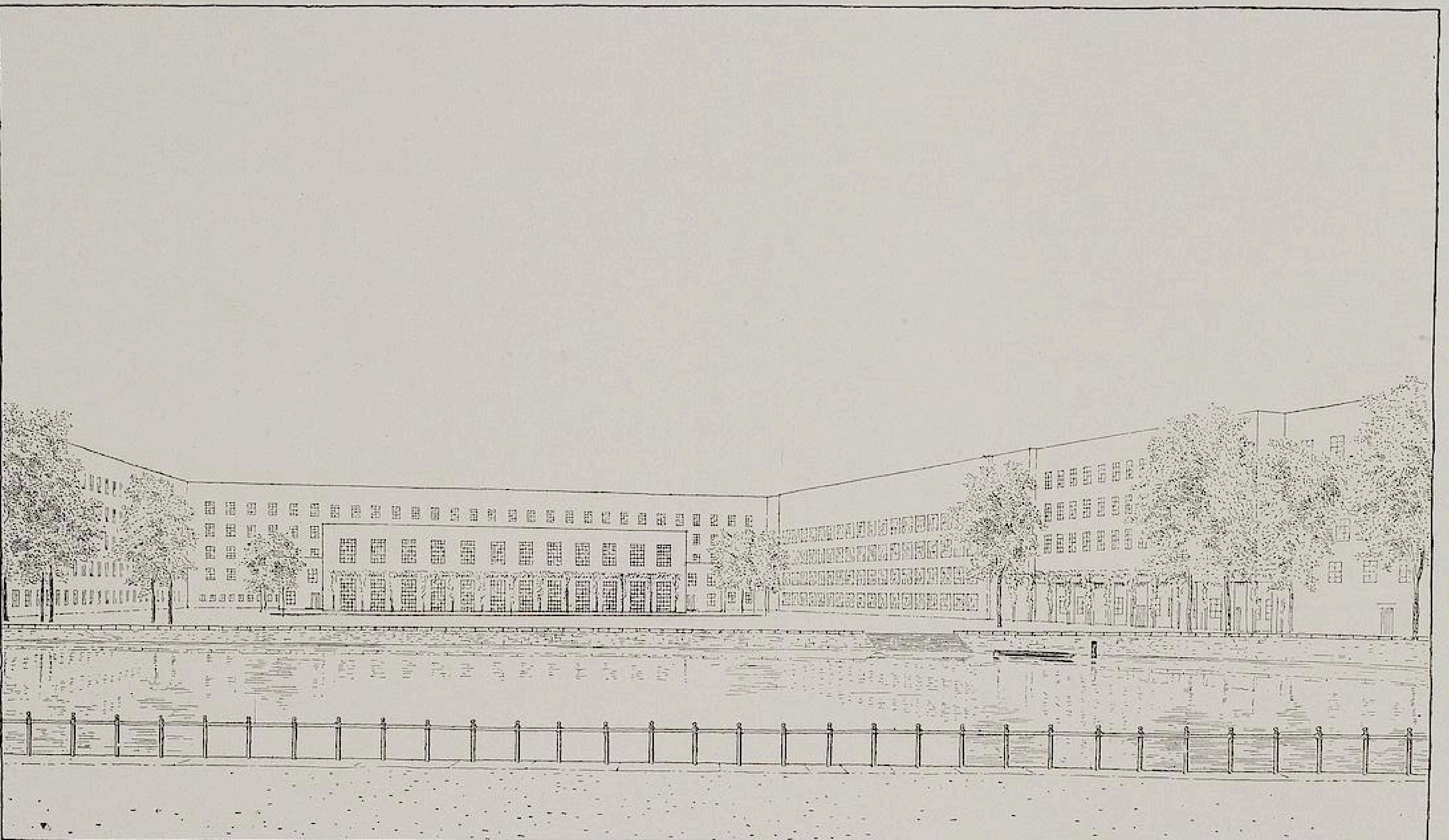
H. TESSENOW, LANDESSCHULE IN KLOTZSCHE BEI DRESDEN. REALGYMNASIUM MIT INTERNAT
SCHÜLER- UND LEHRERWOHNHAUS



H. TESSENOW, WETTBEWERBSENTWURF FÜR DEN BAU DREIER GEWERBLICHER SCHULEN IN CHARLOTTENBURG
GRUNDRISS

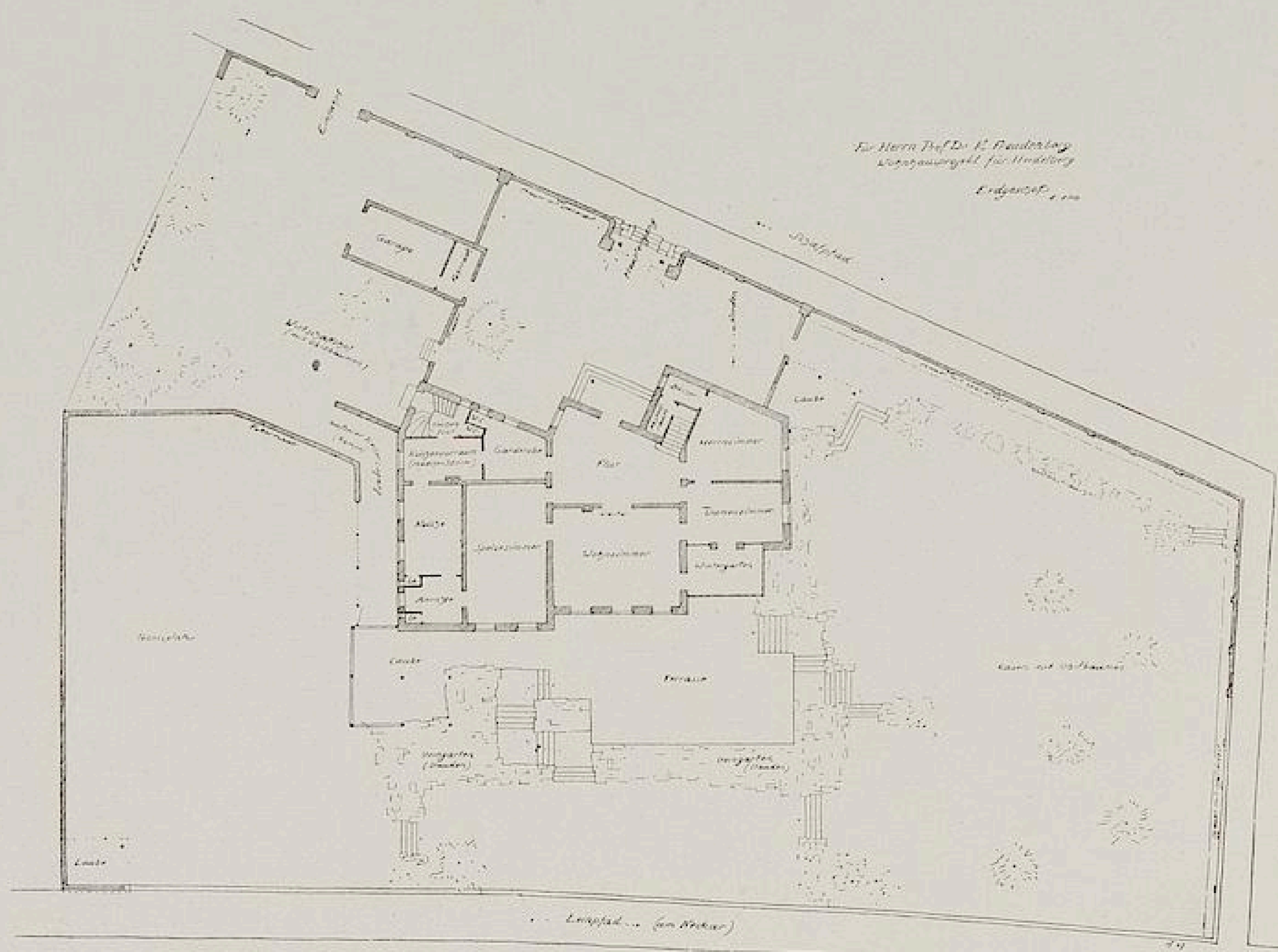
der Einzige ist, aus dessen Häusern man sich eine Großstadt der Zukunft aufgebaut denken könnte, ohne daß einem ein Grauen kommt.

Indem Tessenow in dieser Weise nun aber allein dem Ehrgeiz folgte, seine Sache „ordentlich" zu machen, indem er nur erstrebte, was er selbst die „erledigte" Form nennt, indem er beim Bauen, wie in seinen Reden und Schriften, das Selbstverständliche zu tun suchte, kam zu seiner Einfachheit, zu seinem Handwerk wie von selbst das, was allen Architekten nahezu verloren gegangen ist: das Melodische, die Fähigkeit, alle Verhältnisse klingen zu lassen, ein Geschmack, der einer bis ins Innerste gedrungenen Lebenskultur entwächst und ein Gefühl für Material, das künstlerischer Natur ist. Es kommt einem angesichts der Bauten und Architekturzeichnungen Tessenows jener Ausspruch Flauberts in den Sinn, in dem der Dichter fragt, wie es wohl geschieht, daß man immer auf einen Vers hinauskommt, wenn man seine Gedanken zu sehr zusammendrängt, warum eine notwendige Beziehung zwischen dem richtigen und dem musikalischen Wort besteht. In Tessenows so einfach scheinenden Formen sind die architektonischen Gedanken und die sinnlichen Formgefühle so zusammengedrängt, daß das Klingende und



H. TESSENOW, WETTBEWERBSENTWURF FÜR DEN BAU DREIER GEWERBLICHER SCHULEN IN CHARLOTTENBURG

I. PREIS, ZUR AUSFÜHRUNG EMPFOHLEN

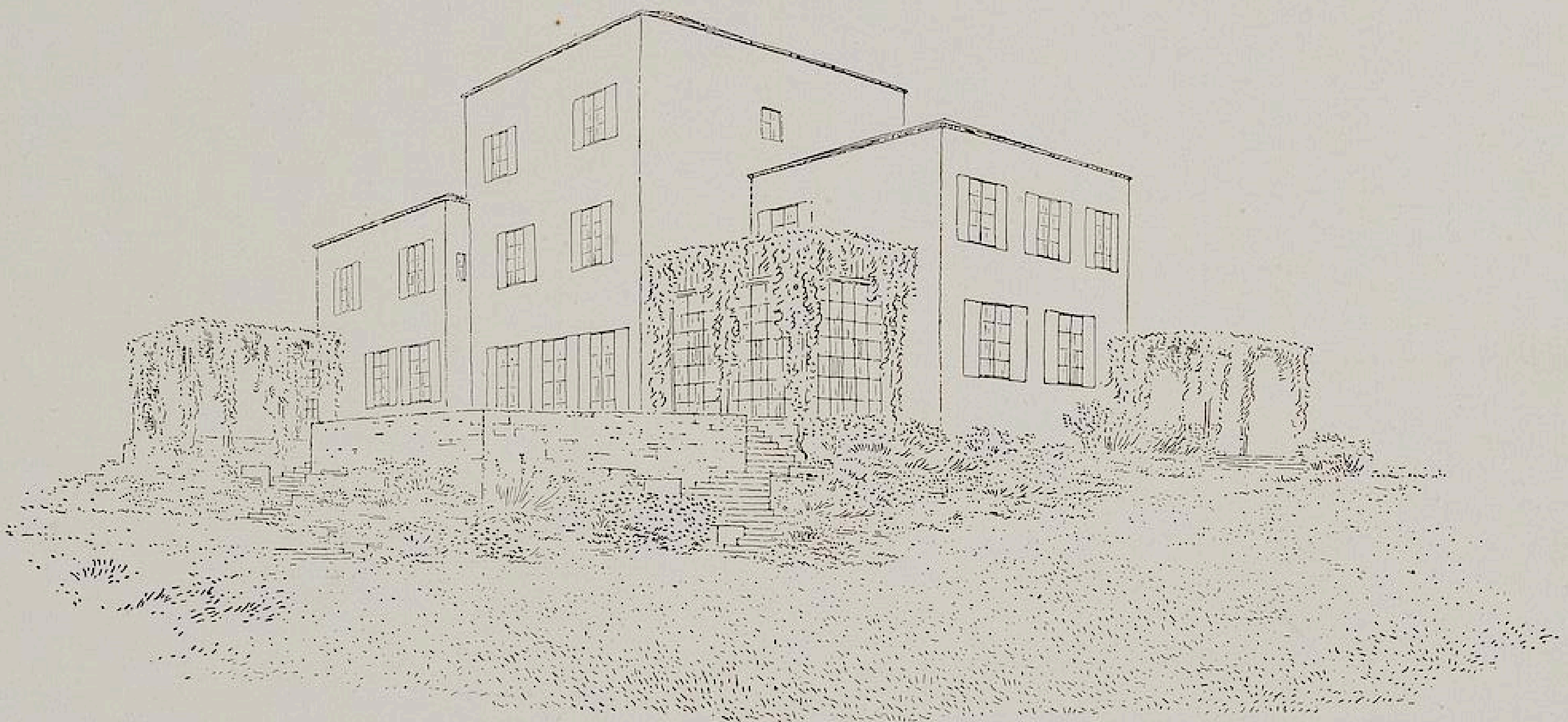


H. TESSENOW, WOHNHAUSPROJEKT FÜR DAS HAUS FREUDENBERG BEI HEIDELBERG. GRUNDRISS

Schwingende entsteht, seine Formen sind Extrakte und in so hohem Maße „richtig“, daß sie wie von selbst musikalisch werden. Womit dann auch ohne weiteres der Einwand widerlegt ist, Tessenows Bauten seien unsinnlich. Ich kenne in der gegenwärtigen Architektur nichts, was sinnlicher wäre.

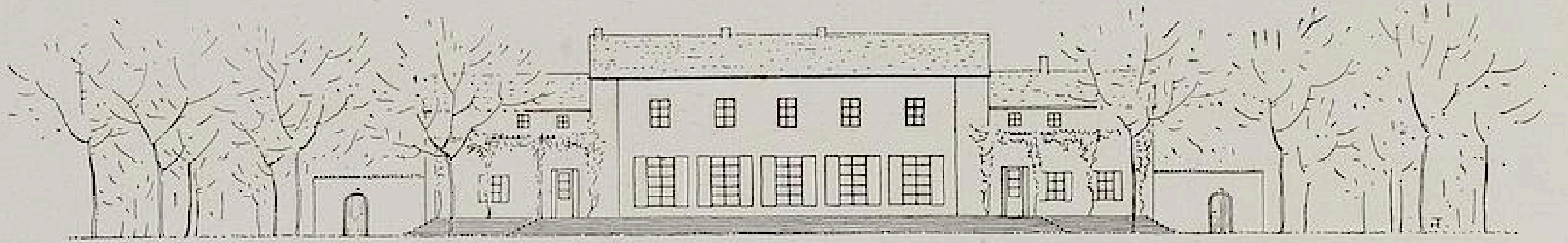
Man mag sagen: letzten Endes beruht dieses alles auf Talent. Schon recht; nur beweist Tessenows Eigenart deutlich, wie sehr alles Talent im Menschlichen, im künstlerischen Charakter wurzelt. Es ist bezeichnend für Tessenow, daß er selbst nicht gern das Wort Talent hört. Es gehört zu seinem Talent, daß er vom Wesen des Talents nicht allzuviel hält. Er hat insofern recht, als seine Begabung zu großen Teilen in der Unablässigkeit und in dem Ernst der Selbstausbildung besteht, in einem instinktiven Vervollkommnungstrieb, in dem Drang, mit wenig viel, mit einem Nichts ein Ganzes zu geben. Die Natur hat den Willen zur Meisterschaft in ihn gelegt; darum übersprang er gewissermaßen den Architekten, es entwickelte sich aus dem Handwerker gleich der Baumeister. Er wurde Meister, weil er leidenschaftlich das Richtige wollte, er ist Persönlichkeit, weil ihm so wenig daran liegt, anders zu sein als andere, er ist Führer geworden, den Instinkten seiner Zeitgenossen zur Hälfte entgegen, weil er zu einem „neuen Stil“ niemals aufruft, sondern still vertraut, daß der Stil der Zukunft von selbst kommen wird, wenn jedermann die nächstliegenden Aufgaben immer mit Gründlichkeit, mit einer von Schlagworten nicht beirrten Vernunft, mit heiterem Glauben an das Leben und mit der leider in Vergessenheit geratenen baumeisterlichen Moral der alten Meister erledigt.

Weil es so ist, wird es auch zum Genuß, Tessenows Schriften zu lesen. Er hat immer praktisch von konkreten Dingen geschrieben. Vom „Hausbau und dergleichen“, von „Handwerk und Kleinstadt“ (beide bei Bruno Cassirer, Berlin) oder vom „Wohnhausbau“ (Verlag Georg D. W. Callwey, München). Und doch ist am Fachlichen immer das ganze Leben beteiligt. In einer ganz selbständigen Schreibweise, die wie eine persönliche Sprechmelodie ist, werden nebenbei Anmerkungen allgemeiner Art gegeben, die eigentlich jeden Leser, auch den Laien, persönlich angehen. Die soeben erschienene neue, umgearbeitete und erweiterte Auf-



H. TESSENOW, PROJEKT FÜR DAS HAUS FREUDENBERG BEI HEIDELBERG. GARTENSEITE

lage des „Wohnungsbau" ist durch diese unaufdringlich mitsprechende Lebensweisheit ein Buch für jedermann geworden. „Müsset eins wie alles achten." Es ist für Tessenow dasselbe, ob er über Fenster und Türen spricht, ob er ein Gutachten über farbige Architektur gibt, ob er vom Wesen des Handwerks schreibt, oder ob er das größte aller sozialen Probleme, nämlich das der Großstadt behandelt. Jedes rückt an seinen Platz und es entsteht eine lebendige Einheit.

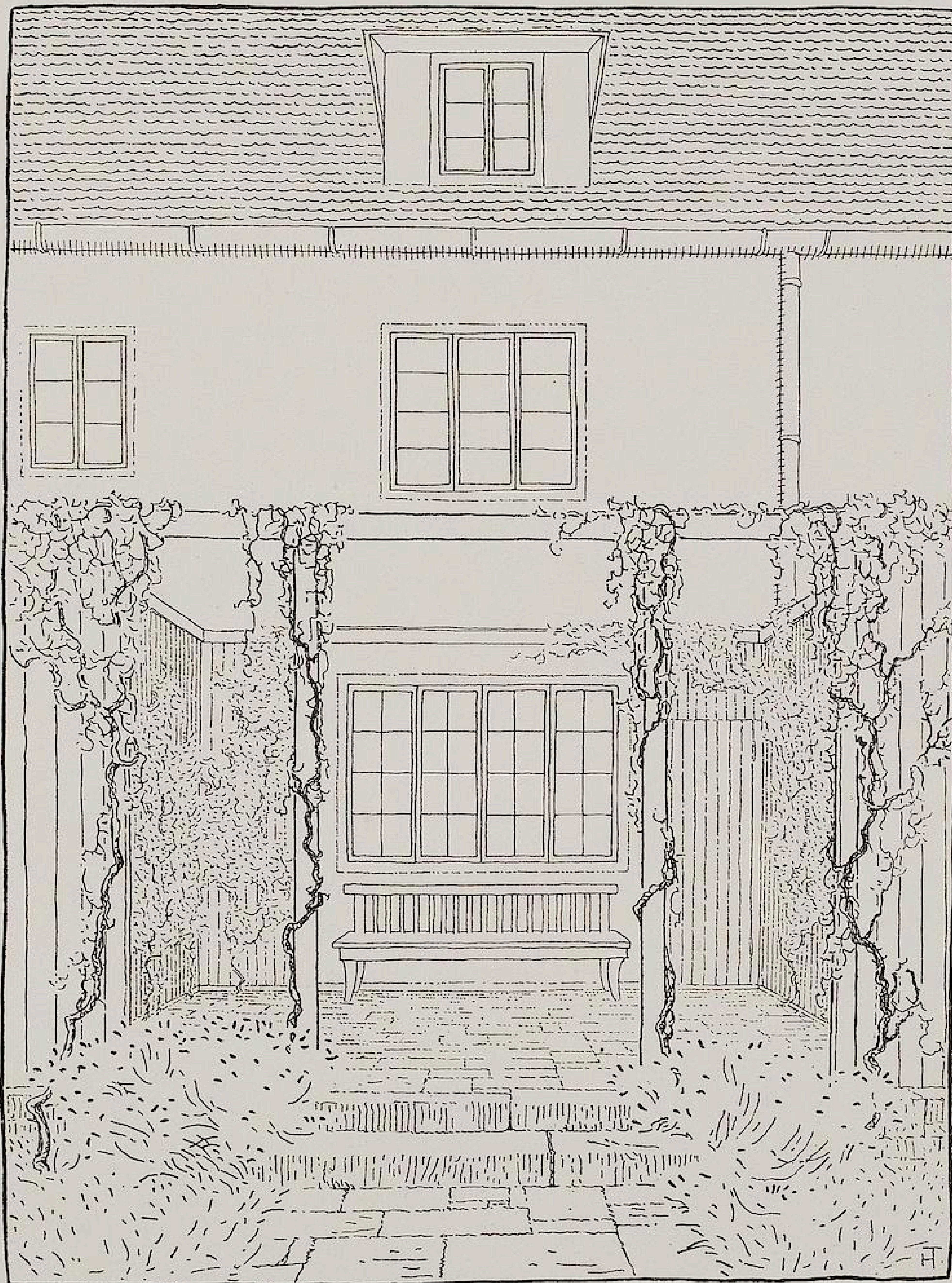


H. TESSENOW, HERRENHAUS FÜR EIN KLEINERES GUT IN BAYERN (ZWEI WOHNUNGEN)

In diesen Tagen wird in der Charlottenburger Technischen Hochschule eine Ausstellung eröffnet, die die meisten Arbeiten Tessenows zeigt. Die Leser dieser Blätter, denen der Besuch sehr empfohlen sei, werden manches Bekannte, an dieser Stelle bereits Abgebildete sehen. Daneben wird aber auch viel Neues zu sehen sein: Zeichnungen aus einer Konkurrenz für ein Hochhaus in Dresden (s. Abb.), Photographien eines groß angelegten Internats bei Dresden, eine Bauaufgabe, die Tessenow sich mit einem Regierungsbeamten teilen mußte (s. Abb.), die in einer engeren Konkurrenz



H. TESSENOW, ENTWURF FÜR EIN HOCHHAUS IN DRESDEN



H. TESSENOW, RÜCKSEITE EINES EINFAMILIEN-REIHENHAUSES



H. TESSENOW, LANDHAUS BEI ST. MORITZ IM ENGADIN

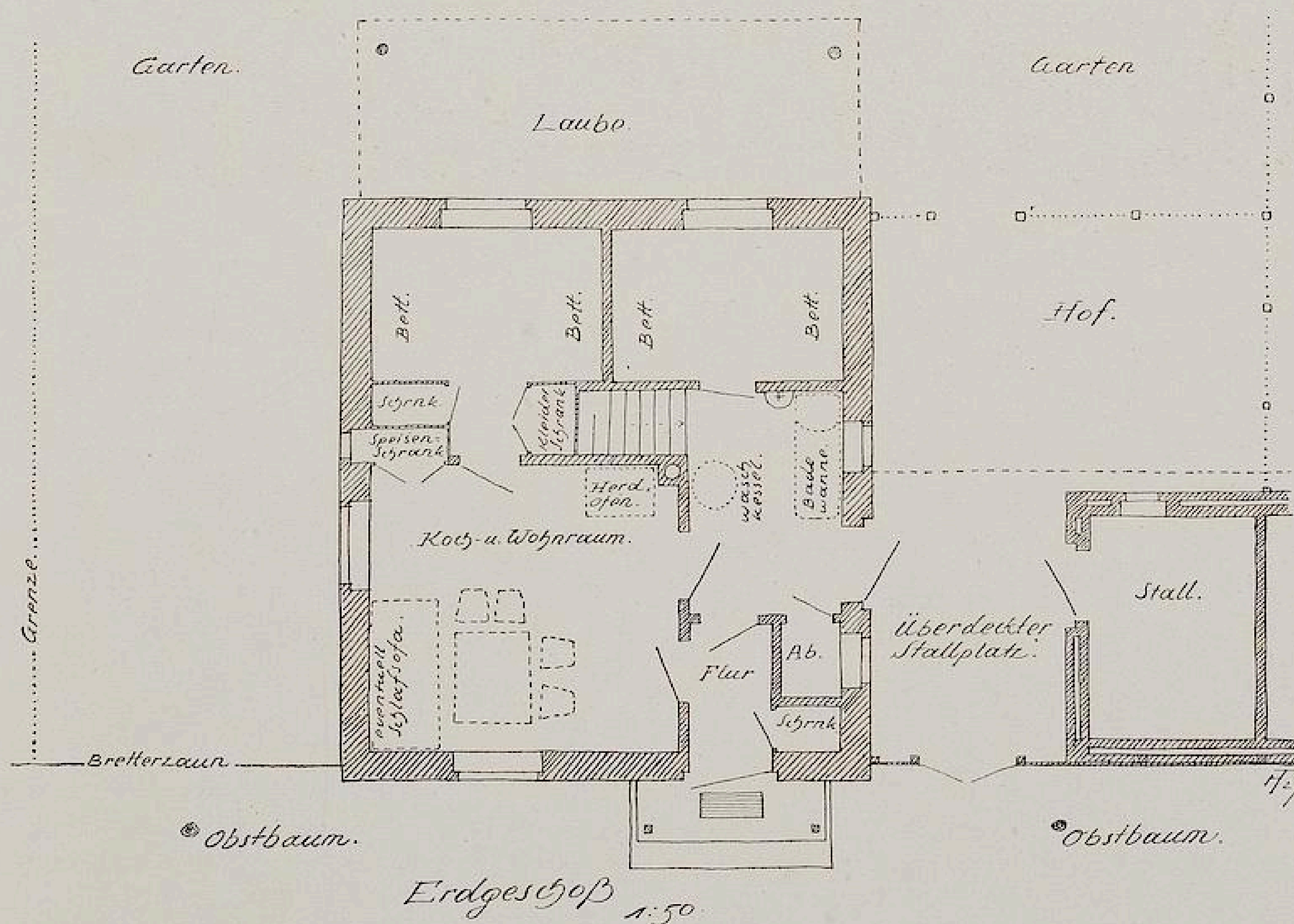
mit dem ersten Preis ausgezeichneten und zur Ausführung empfohlenen Zeichnungen für drei große gewerbliche Schulen in Charlottenburg (s. Abb.), Pläne für eine Schule in Kassel, einen sehr reizvollen Landhausbau bei Heidelberg (s. Abb.), bildliche Darstellungen nach dem Krieg ausgeführter Siedelungsbauten und Wiedergaben meisterhaft ausgeführter Umbauten. Von andern Plänen, die eben jetzt bearbeitet werden, zum Beispiel für den inneren Umbau des ehemaligen Kronprinzenpalais, kann dagegen noch nichts gezeigt werden.

Zugleich wird es in dieser Ausstellung wieder einmal zur Anschauung gebracht werden, welch ein charaktervoller und zarter Zeichner Tessenow ist. Man muß schon weit zurückgehen, um unter den Architekten einen Zeichner zu finden, der seine Bauvorstellungen so knapp, so reizvoll, so bildmäßig ausdrücken konnte, dessen Blätter selbständige Kunstwerke hohen Ranges sind.

Die Ausstellung wird es offenbaren, wie europäisch allgemeingültig das ist, was Tessenow macht und wie sehr deutsch es doch auch wieder ist. Die Einheitlichkeit aller Teile: der Grundrisse und Schaubilder, der Möbel und Innenräume, der Pläne und Schriften aber wird wahrhaft poetisch anmuten. Leider läßt sich nicht auch mit ausstellen, was für die Wirkung Tessenows wichtig ist: seine Art zu unterrichten und kameradschaftlich auf junge Leute zu wirken. Hier ist ein Mensch! Ein Baumeister, der es nicht nur in seinen Bureaustunden ist, sondern in jeder Minute und in allem Denken und Tun. Ein Baumeister, der nicht nur so genannt zu werden verdient, weil er Häuser aus Stein baut, sondern weil er zugleich am Geiste der Zeit mitbaut, weil in ihm jener große baumeisterliche Geist Resonanz findet, der die Welt gebaut hat.

Frühere Veröffentlichungen über Tessenow in „Kunst und Künstler“: Jahrgang XI, Seite 41 u. ff.; Jahrgang XV, Seite 19 u. ff.; Jahrgang XVI, Seite 42—43; Jahrgang XX, Seite 439; Jahrgang XXIV, Seite 55 ff.





H. TESSENOW, WOHNHAUSTYP II VON DER BERGARBEITER-SIEDLUNG FINKENHERD BEI FRANKFURT A. O.



AUGUSTE RENOIR, ERSTER AUSGANG

LONDON, NATIONAL GALLERY. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)



GUSTAVE COURBET, DER SCHNEESTURM
LONDON, NATIONAL GALLERY

FRANZÖSISCHE BILDER DES XIX. JAHRHUNDERTS
IN DER LONDONER NATIONALGALERIE

VON

HANS TIETZE

Englands Inselcharakter bestimmt wie seine politische und wirtschaftliche auch seine künstlerische Entwicklung. Es hat — außer zur Zeit der Hochgotik, in der es durch die französische Politik seiner Herrscher zum Teil ein Kontinentalstaat war — nur dann in die europäische Kunst eingegriffen, wenn diese an einen toten Punkt gelangt war und einer Auffrischung aus einer peripheren und insularen Reserve bedurfte: in vorkarolingischer Zeit und an der Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert. Sonst hat im Gegenteil England überwiegend von einem Import gelebt, mit dem es seine lokale Kunstentwicklung immer wieder aufgefrischt hat; im sechzehnten Jahrhundert hat es durch Holbein, im siebzehnten durch van Dyck, im achtzehnten durch die französische Kunst diese Befruchtung erfahren. Die letzte Welle kreuzt sich am Ende mit jener umgekehrt gerichteten Strömung, die englische Einflüsse aller Art dem Kontinent zuführt; jene gewinnt ihre Kraft aus der durch die vereinigte Anstrengung vieler Völker gewachsenen künstlerischen Kultur Westeuropas, diese aus der unbefangenen formalen Traditionslosigkeit Englands und



EDOUARD MANET, KONZERT IM TUILERIENGARTEN
LONDON, NATIONAL GALLERY

aus der geistigen Erneuerung von Inhalt und Auffassung. Aus diesem Hin und Her der Kräfte entspringt das — meines Wissens noch niemals im Detail erschöpfend untersuchte — merkwürdige Schauspiel einer dichten Wechselbeziehung zwischen der englischen und der kontinentalen, vornehmlich der französischen Kunst an der Jahrhundertwende; zur Zeit der napoleonischen Kriege und der Kontinentalsperre war England am dichtesten in Europas Geistigkeit verflochten. Im weiteren Verlauf kehrte es wieder zu insularer Isolierung zurück, die nun allerdings — entsprechend der vergrößerten Dichtigkeit aller Beziehungen von Volk zu Volk — keineswegs so streng wurde wie früher; die allgemeine Entwicklung lief parallel zur europäischen und einzelne fremde Einflüsse wurden zeitweilig intensiver, im ganzen aber ging die englische Kunst ihren eigenen Weg, den die große gleichzeitige Kunst Frankreichs nur von fernher überstrahlte. Diese nationale Entwicklung in England dünkt uns kontinentalen Betrachtern fremdartig und abseitig und nötigt uns — außer einem literarischen und kunstgewerblichen — kein sonderliches Interesse ab; nicht weil ihr Begabungen bedeutenden Ranges fehlen würden, sondern weil diese sich weder zu einer zwingenden Kette zusammenreihen wie die Träger der international gültig gewordenen französischen Tradition, noch auch jene Fülle eigenwilliger und origineller Talente besitzen, wie sie die deutsche Kunst der gleichen Zeit kennzeichnet. Die englische Kunst bildet eine Tradition, die sich jedoch nur selbst genügt und den Außenstehenden deshalb gleichgültig läßt; für den Engländer selbst hat sie den unvergleichlichen Vorzug der nationalen Geschlossenheit — auch hier gilt: Right or wrong, my country!

Den aus dieser Auffassung abgeleiteten Grundsatz der splendid isolation auch des Kunstsammelns hat England erst in jüngster Zeit zu überwinden begonnen und die von Sir Joseph Duveen an die Tate-Galerie am Millbank angebaute Galerie für fremde moderne Kunst schafft ein Zentrum, das seine werbende Kraft schon zu entfalten begonnen hat und noch weiter entfalten wird. Einzelne Widmungen sind dieser neu gegründeten Abteilung



EDOUARD MANET, FEUERNDE SOLDATEN. AUS EINER „ERSCHIESSUNG MAXIMILIANS“

LONDON, NATIONAL GALLERY



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT BEI AIX

LONDON, NATIONAL GALLERY. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

des nationalen Kunstbesitzes bereits zugeflossen, der von Mr. Samuel Courtauld 1924 gestiftete Fond von 50 000 £ speist sie regelmäßig mit Neuerwerbungen; aus dem Privatbesitz ist, obwohl die englischen Sammler die außerenglische moderne Kunst nicht besonders gepflegt haben, noch manche Bereicherung zu erwarten. Alles in allem ist hier dem staatlichen Sammelprogramm ein neuer Punkt eingefügt worden; die Großzügigkeit, mit der sich solche Dinge in England zu entwickeln pflegen, läßt den systematischen Aufbau einer Sammlung moderner europäischer Kunst erhoffen.

Wie weit sich ein solcher programmatischer Aufbau bereits im bisher Geleisteten zu zeichnen beginnt, soll im folgenden erwogen werden. Daß unter ausländischer Kunst fast ausschließlich französische verstanden ist, erklärt sich aus ästhetischen und außerästhetischen Gründen; die alte enge Verbindung der beiden westeuropäischen Nachbarn hat naturgemäß durch die Kriegsgemeinschaft eine Bestärkung erfahren und die Anerkennung der besonderen Bedeutung der französischen modernen Kunst ist für die neue Generation Gemeingut geworden; die frühere war eher geneigt, der holländischen Malerei, auch den späten Enkeln der klassischen Meister, diesen Vorrang zuzubilligen und die ansehnliche Widmung moderner holländischer Bilder an die Galerie durch Mr. J. C. Drucker (1910) ist ein Überrest aus einer früheren Geschmacksschichte. Heute ist auch in England wie sonstwo in der Welt das Französische Trumpf; die Engländer stehen dazu in ähnlichem Verhältnis wie sie etwa — ohne Preisgabe ihrer eigenen unbedingten Überlegenheit — Paris als ihre Stadt des Vergnügens, der geistigen Anregung und der Kunst anerkennen; etwas wie ihre Hauptstadt im Ausland. Dieses Verhältnis zur französischen Kunst ist so eingebürgert, daß es ein Stück der nationalen Kulturkonvention geworden



JEAN BAPTISTE INGRES, BILDNIS DE NORVINS

LONDON, NATIONAL GALLERY

ist; die großen Revolutionäre und Meister des neunzehnten Jahrhunderst erregen nicht Überraschung, Sensation, Widerspruch, sie bieten weder Problem noch Beunruhigung, sie sind da und damit gut, und damit ist auch die sie betreffende Sammeltätigkeit in eine bürgerliche Bahn gelenkt, die nicht viel Gutes verheißt. Wie kann, wo das große Erlebnis mangelt, der museale Niederschlag ein packender sein!

Jede junge Sammeltätigkeit hat Kinderkrankheiten zu überwinden und wer die Geschichte der großen Nationalgalerie in London, die W. Holmes anläßlich ihres hundertjährigen Bestandsjubiläums vor drei Jahren in einem amüsanten Büchlein zusammengestellt hat (The Making of the National Gallery, London 1924), durchblättert, wird es angesichts der tastenden Anfänge vielleicht für pessimistisch halten, wenn man ihrer Niederlassung in Millbank heute die Physiognomie abspricht. Dennoch ist solch ein Urteil bereits

im heutigen Stadium statthaft; denn bis zu einem gewissen Grade hätten eben die Erfahrungen der großen Schwester besser verwertet werden können. Was waren jene Anfangsfehler, als daß man Namen statt Qualitäten erwarb und den originalen und starken Begabungen die Lieblinge des Tagesgeschmacks vorzog, die seitdem großenteils in der Versenkung der Magazine verschwunden sind. Auch bei der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, die allmählich in die Distanz historischer Würdigung eingeht, kann die museale Darstellung nur das Ziel verfolgen, die künstlerischen Bestrebungen in ihren konzentriertesten Leistungen zu zeigen, in jenen Höhepunkten, in denen sich das allgemeine Wollen der Zeit durch die Genialität der großen Einzelnen erhöht und verklärt. Der Kunst der eigenen Zeit gegenüber ist diese Auslese, die bewußt oder unbewußt nach der definitiven Einordnung trachtet, unmöglich; ihre museale Behandlung wird dem Problematischen und Fließenden ihrer Erscheinungen Rechnung tragen dürfen. Die klassische Periode des neunzehnten Jahrhunderts ist mit ihren Gipfeln aus dieser Zone unsicher wogender Nebel herausgetreten; in strahlendem Glanz sehen wir eine Kette stolzer Höhen vor uns liegen.

Der Verpflichtung, die sich aus solchem gesicherten Besitz ergibt, ist bei den bisherigen Erwerbungen auf diesem Gebiet kaum Rechnung getragen. Nicht der Maßstab einer Privatsammlung oder einer Kunsthändlerausstellung ist hier anzulegen, sondern der in den alten Malerschulen in der National-Gallery vorliegende, mit denen diese neue doch zur Einheit verwachsen soll; an der hier durchschnittlichen Qualität der italienischen, niederländischen, spanischen Malerei gemessen, schrumpft nicht so sehr der Wert der einzelnen Werke, als die ganze Gesinnung dieser jüngsten Abteilung bedenklich zusammen. Darf der Nachtisch eines so königlichen Mahls aus den aufgelesenen Brocken von reicheren Tischen bestehen? Unter den bisher erworbenen Bildern ist eigentlich ein einziges, das dem unvermeidlichen Anspruch der Zukunft auf Höchstleistung Genüge leistet, Seurats edelruhige „Baignade“, die das Merkmal der qualitativen Überlegenheit besitzt, in selbstverständlicher Meisterschaft vorwegzunehmen, was den nachfolgenden Geschlechtern Gegenstand angestrengten Bemühens ist. Unter den übrigen Werken der führenden Meister sind kaum solche, daß sie der betreffenden Künstler Wesentlichstes zu erfassen gestatteten; sie sind alle mehr oder weniger durchschnittliche Bruchstücke, nicht Hauptstücke, die die Klaue des Löwen unverkennbar zeigen. Dem bisherigen Aufbau fehlt die innere Ökonomie; mit vielem ist bisweilen nicht viel gesagt.

So ist etwa Manet mit sechs Bildern verhältnismäßig breit dargestellt. Die Jugendzeit ist mit der „Musique aux Tuileries“, eine jener wimmelnden Freilichtstudien um 1860, die die konservativen Kunstfreunde bis zur Androhung von Tätlichkeiten aufbrachten, gut vertreten, aber die beiden Bruchstücke einer verworfenen Wiederholung der „Erschießung Maximilians“, die sogar der auszeichnenden Unterbringung in der Nationalgalerie am Trafalgar Square gewürdigt worden sind, sind Proben seiner Malerei, nicht seiner Kunst, Beweise des technischen Könnens Manets, nicht Zeugnisse seiner Wichtigkeit für die künstlerische Geschichte seines Jahrhunderts. Noch zufälligere Abfälle sind die Bildnisse von Mme. Manet und Mlle. Eva Gonzales; die „Servante de Bocks“, eine der mehrfach vorkommenden Reminiszenzen aus der Brauerei Reichshoffen am Boulevard Clichy, ein ziemlich spätes Werk von 1877, ergänzt das Bild des Künstlers. Man kann es kaum ein treues nennen in dem Sinn, daß ein Unvorbereiteter davon gepackt werden könnte und ahnend erlebte, was Manet bedeutet; es ist eine Vertretung, die kaum darüber hinausgeht, was manche Gelegenheitsausstellung eines großen Kunstsalons geboten hat.

Bei den beiden gegensätzlichen Großmeistern der ersten Jahrhunderthälfte, Ingres und Delacroix, hat der eifersüchtige Stolz der französischen Sammlungen fremden Museen die Konkurrenz fast unmöglich gemacht; bei beiden überwiegen Skizzen und kleinere Arbeiten, auch ihre Bildniskunst ist durch je ein Herrenporträt nur einseitig vertreten. Das Porträt des Herrn de Norvins, ein Glied aus einer stattlichen Bildnisreihe, die Ingres 1811 in Tivoli von maßgebenden Persönlichkeiten des napoleonischen Rom gemalt hat, gehört, wie Lapauze richtig gefühlt hat, in die weniger suggestive Gruppe der offiziellen Menschenschilderungen des Meisters, die Intimität so vieler, besonders weiblicher Bildnisse von Ingres fehlt ihm, in einer Porträtzeichnung desselben Norvins von 1813 in der



EDGAR DEGAS, DAMENBILDNIS

LONDON, NATIONAL GALLERY. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)



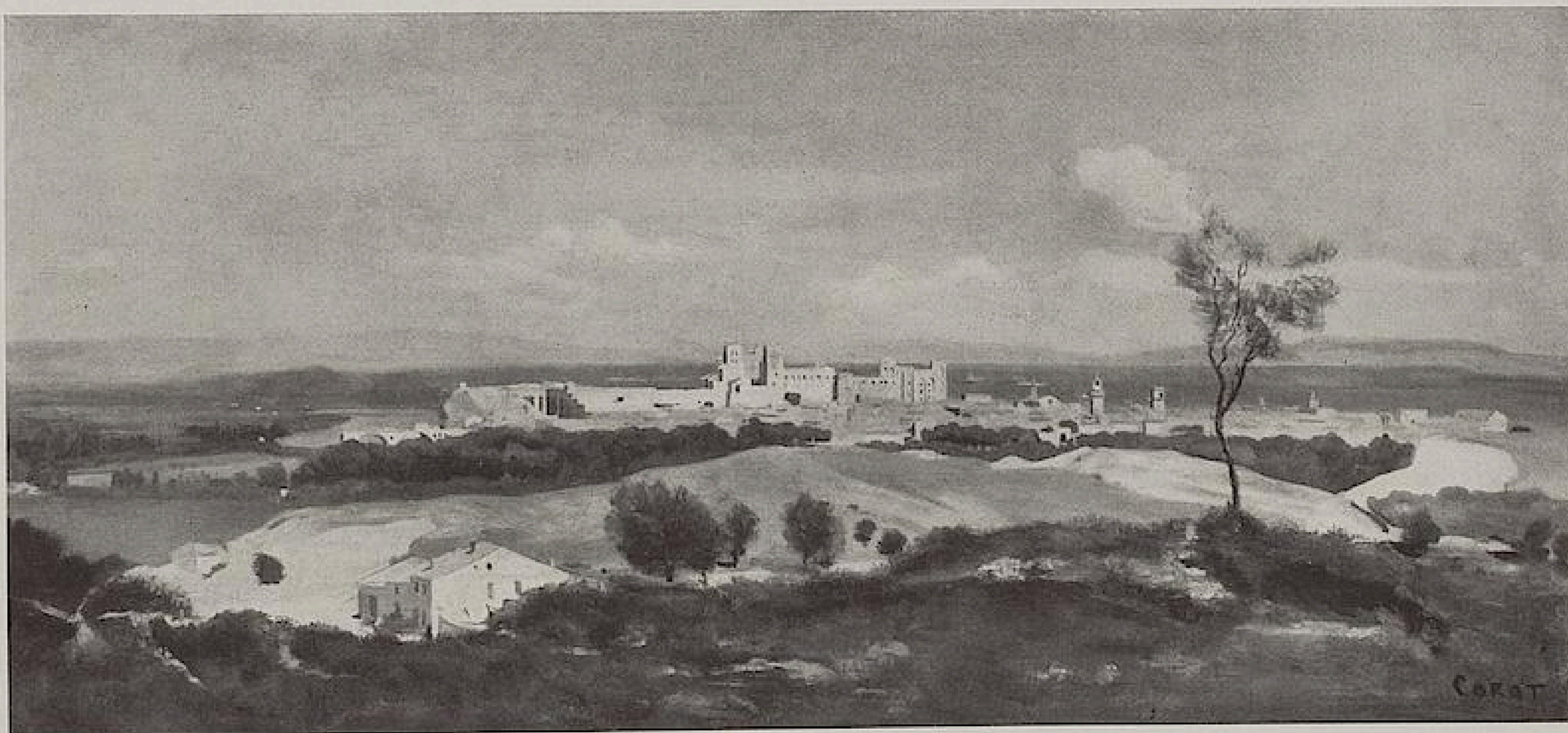
CLAUDE MONET, AM STRAND VON TROUVILLE

LONDON, NATIONAL GALLERY. MIT ERLAUBNIS DER D.D.A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

École des Beaux Arts in Paris ist sie stärker erreicht. Vollgültiger ist der noble Baron Schwiter von Delacroix, aber auch er gäbe nur ein höchst einseitiges Bild des vielseitigsten Künstlers, wenn der englische öffentliche Besitz an Werken seiner Hand nicht noch eine anderweitige wichtige Bereicherung enthielte. In der Wallace-Collection gehen wie die meisten Gemälde auch die der französischen Schule des neunzehnten Jahrhunderts auf jenen vierten Marquis von Hertford zurück, der den größten Teil seines Lebens in Paris verbracht hat; was er von Arbeiten seiner Zeitgenossen erwarb, gehört meist nicht zum Durchschlagendsten und Originellsten seiner Epoche, im Gegenteil, der Sammler erweist sich als recht fest in die Schranken der Konvention gebunden. Aber aus dieser Gebundenheit heraus hat gerade dieser Teil seiner Sammlung eine ausgeprägte Physiognomie erhalten; Abstammung und Umgebung verbanden sich, ihn die Berührungspunkte zweier Kulturen besonders schätzen zu lassen, so daß die Wallace-Collection besser als eine andere jenes früher erwähnte Ineinanderfließen französischer und englischer Kunst am Beginn des neunzehnten Jahrhunderts zu beobachten gestattet. So wird eine Wurzel von Delacroix' Frühstil hier deutlich; die „Hinrichtung des Marino Falieri" — in seiner Theatralik sonst keines der beglückendsten Werke des Meisters — und Faust und Mephistopheles berühren sich im Farbenklang aufs innigste mit den Bildern Boningtons, von denen die Wallace-Collection in „Franz I. und Margarethe von Navarra" oder „Heinrich IV. und

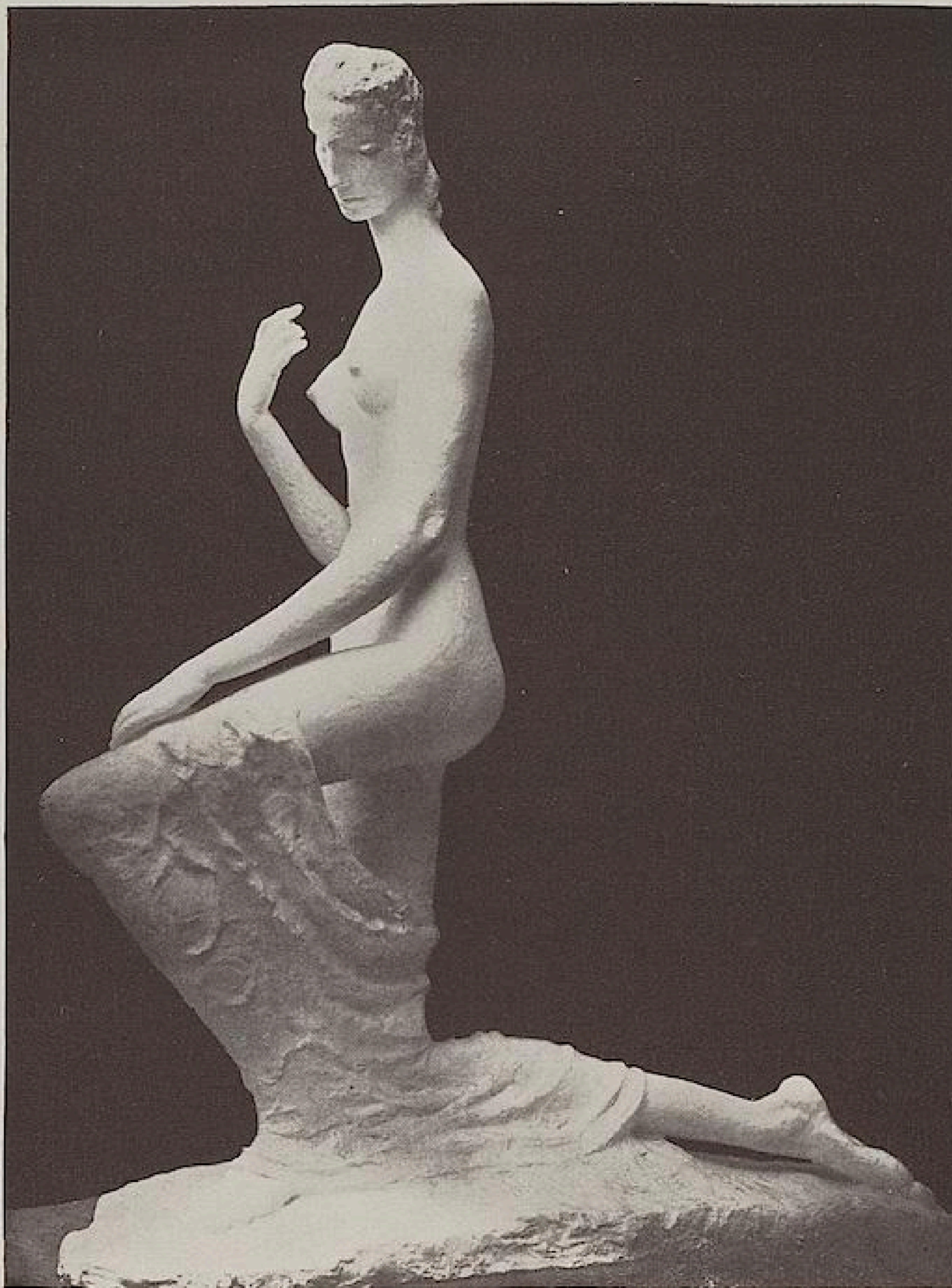
der spanische Gesandte“ besonders charakteristische Beispiele besitzt. Europäischer Romantikerfrühling.

Der Blick auf die gerade bei der modernen Abteilung durch die Persönlichkeit des Sammlers gegebene Einheitlichkeit der Wallace-Collection läßt das Gelegentliche und Zufällige dieses Teils der National-Galerie noch stärker hervortreten; es ist mehr Material zu einer Sammlung als die Sammlung selbst und wer zunächst diese sucht, wird enttäuscht; wer die Sorge um ihr Zusammenwachsen der Zukunft zu überlassen geneigt ist, wird auch im Zufälligen und Gelegentlichen manches Erfreuliche finden. Corots Vertretung ist dank den beiden Vermächtnissen George Salting von 1910 und Sir Hugh Lane von 1916 ziemlich reichlich, wenn auch nicht originell; das Frühbild mit dem „Palast der Päpste in Avignon“ fällt mit seiner schönen Klarheit in Form und Farbe aus dem Durchschnitt der übrigen heraus. Ebenso typisch stellt sich Courbet dar. Für den englischen Geschmack mag charakteristisch sein, wie beträchtlich die Landschaft überwiegt; da das einzige Figurenbild von sechs ein frühes Selbstbildnis ist, ist der Großfigurenstil des Künstlers vorderhand noch unvertreten. Aus der Generation der großen Impressionisten sind — außer Manet — noch Monet und Renoir zu nennen; von jenem — der sonst nur als Landschafter erscheint — ist kunsthistorisch und qualitativ der „Strand von Trouville“ von 1870 hervorzuheben, dessen würzige Farbenkraft die enge Berührung mit Manet bezeugt; umgekehrt ist Renoir nur in Figurenmalereien zu sehen, bei jedem Künstler ist eben die typische Erscheinung bevorzugt. Von den kleineren Künstlern dieser Gruppe gelingt Berthe Morisot mit ihrem „Sommertag“ ein glücklicher Griff. Vielseitiger und origineller als der noch etwas blaß verbliebene Puvis de Chavanne tritt Degas hier auf, dessen schöne Frauenstudien, Bildnisse, Zirkus- und Strandskizzen in den „Jungen Spartanerinnen, die sich im Ringkampf üben“ aus früher Zeit einen monumentalen Mittelpunkt bekommen haben. Endlich von Cézanne ein mäßiges Selbstporträt und ein schönes farbenstarkes felsiges „Aix“ aus den achtziger Jahren, ein Rahmen, der sich voraussichtlich bald reicher füllen wird. Beide Cézannes sind Ankäufe aus dem Courtauld-Fond, sind also nicht dem Zufall der Legate und Widmungen, sondern der systematischen Erwerbstätigkeit zu verdanken, die hoffentlich mehr und mehr an Festigkeit und Zielbewußtsein gewinnen wird. Kenner Englands haben zu Beginn des Krieges geurteilt, es sei eine schwerfällige Maschine, die langsam, aber dann nachhaltig in Schwung komme; möge es diese Eigenschaft auch auf diesem Gebiete bewähren und den Vorteil ausnützen, mit reichlichen Mitteln eine planmäßige Sammlung französischer Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ausbauen zu können, die auch Frankreich nicht besitzt. Alle Anzeichen sprechen dafür, daß es die allerhöchste Zeit ist, ein derartiges Werk zu beginnen.



CAMILLE COROT, PALAST DER PÄPSTE IN AVIGNON

LONDON, NATIONAL GALLERY



WILHELM LEHMBRUCK, KNIENDE

DIE GESCHICHTE DER BERLINER SEZESSION

VON

CURT GLASER

II

Im Jahre 1909 beging die Sezession das Fest ihres zehnjährigen Bestehens mit einer Ausstellung, in deren Mittelpunkt Cézannes großes Bild der „Badenden“ stand, als ein Symbol zugleich, da Cézanne als „der Vater der neuesten modernen Bewegung in der Malerei“ gefeiert wurde. Von dieser Bewegung selbst war allerdings nicht viel zu sehen, es sei denn man wiese auf ein paar Bilder von Friesz und Vlaminck oder Pechstein hin, dessen „Weiber mit gelbem Tuch“ eine Sensation der Ausstellung bildeten. Im übrigen wurde Leistikow, der kürzlich verstorben war, durch eine

Gedächtnisausstellung geehrt. In ihm hatte die Sezession eines ihrer tätigsten Vorstandsmitglieder verloren, eine Persönlichkeit, deren stillem Wirken sie seit ihrer Gründung für viele ihrer Erfolge zu Dank verpflichtet war. Hodlers „Jenenser Studenten" erregten viel Aufsehen. Zum ersten Male endlich wurden in Deutschland Werke des Schweden Ernst Josephson gezeigt.

Zehn Jahre hatte die Sezession in leidlichem Frieden gelebt. Nun begann die Zeit der schweren inneren Krisen, die schließlich zu ihrem Bruch führen sollten. Die jüngeren Künstler, deren Macht allmählich wuchs, wehrten sich gegen die Bevormundung, wie sie es nannten, durch den Kunsthändler Paul Cassirer, der seit einer Reihe von Jahren bereits nicht mehr als Sekretär zeichnete, sondern gleichberechtigtes Mitglied des Vorstandes war. Von Anfang der Sezession an hatten Bruno und Paul Cassirer entscheidenden Einfluß auf die Gestaltung der Ausstellungen geübt. Sie hatten an der Jury teilgenommen, und die ausgebreiteten Beziehungen der Kunsthandlung hatten der Sezession zahlreiche wichtige Werke, vor allem französischer Künstler, für ihre Ausstellungen gesichert. Nun hieß es — sehr zu Unrecht — Paul Cassirer treibe in der Sezession private Geschäftspolitik. Es kam zu Auseinandersetzungen, in deren Folge Cassirer seinen Austritt aus dem Vorstande erklärte. An seiner Stelle wurden Leo von König und Beckmann hinzugewählt.

In der Ausstellung des Jahres 1910 spürte man trotzdem kaum einen grundsätzlichen Wandel. Es gab Sonderausstellungen für Trübner, Habermann und Zorn. Slevogt schickte seinen großen Hörselberg, Corinth die Malerfamilie und die Waffen des Mars. Die einzige neue Erscheinung von Gewicht war Matisse, von dem drei Porträts zu sehen waren. Und man blieb auch insofern der Tradition getreu, als man versuchte, der Ausstellung durch ein bedeutendes und auffälliges Stück einen Mittelpunkt und Anziehungskraft zu geben. Manets Erschießung des Kaisers Maximilian, die Wichert soeben für das Mannheimer Museum erworben hatte, wurde zuerst in Berlin gezeigt.

Mittlerweile machte die Krisis innerhalb des Vereins weitere Fortschritte. Liebermann legte im Jahre 1911 das Präsidium nieder. Es wurde öffentlich erklärt, die Sezession sei so weit in sich gefestigt, daß auch andere sie weiterführen könnten. Liebermann wurde zum Ehrenpräsidenten ernannt. Corinth übernahm den Vorsitz. Aber auch Slevogt, Gaul und Beckmann waren aus dem Vorstand ausgeschieden, und es war nicht schwer, zu erkennen, daß dieser Wandel nicht ohne folgenreiche innere Kämpfe vor sich gegangen war.

Es war wohl eine Geste der Versöhnung, daß diesmal eine Sonderausstellung von Werken Slevogts im Mittelpunkte stand. Eine Sammlung von zwölf Werken Hodlers erregte Aufsehen. Das Gedächtnis Uhdes, der kürzlich verstorben war, wurde geehrt. Drei Bilder Daumiers wurden gezeigt. Aber die Vertretung gerade der jüngeren deutschen Malerei, um die der Kampf doch angeblich ging, war auffällig schwach. Dafür trat zum ersten Male die neue französische Kunst mit Picasso, Braque, Derain, Friesz, Dufy, Marquet, van Dongen, Puy, Manguin geschlossen auf.

Die Verhältnisse änderten sich auch im folgenden Jahre kaum. Die Ausstellung des Jahres 1912 gehörte zu den schwächsten der Sezession. Die Mängel der neuen Organisation begannen sich zu rächen. Zum ersten Male wurde der Ruf nach einem „Laiendirektor" laut. Man sah zehn Bilder von Henri Rousseau. Degner wurde als neuer Mann begrüßt. Lehmbruck erregte mit seiner „Knienden" Aufsehen. Im übrigen hatte man als Sensation nur die Operation von Mopp zu bieten.

Im Jahre 1913 trat die bisher latente Krisis in das Stadium offenen Kampfes. Der bisherige Vorstand, dem außer dem Präsidenten Corinth Kraus, Baluschek, Mosson, Walser, Barlach, Breyer, Kardorff und Rösler angehört hatten, trat zurück. Es wurde eine sehr komplizierte Organisation geschaffen, deren Funktionen einigermaßen undurchsichtig waren, nämlich erstens ein Vorstand, zweitens eine Jury und drittens eine Ausstellungsleitung. Erster Vorsitzender des Vorstandes sowie der Ausstellungsleitung wurde Paul Cassirer, Vorsitzender der Jury Max Slevogt. So hatte Paul Cassirer über seine Gegner glänzend gesiegt. Er war der „Laiendirektor", den die Künstlerschaft sich gewählt hatte, und in allen Teilen des Vorstandes saßen seine Freunde, mit deren Hilfe er an die Umorganisation der Sezession mit aller Energie heranging.

Die Situation schien ähnlich der vor zwölf Jahren, eine Reinigung schien wieder erforderlich, um zu neuer Konzentration zu gelangen. Aber der Unterschied war, daß die Überzähligen nicht frei-

willig austraten, daß vielmehr der Versuch gemacht wurde, sie mit Gewalt hinauszudrängen. Diese Aufgabe fiel der Jury zu, in die Paul Cassirer selbst sich nicht hatte wählen lassen. Diese wies die Einsendungen einer größeren Zahl von Mitgliedern zurück. Es befanden sich unter ihnen Bischoff-Culm, Linde-Walther, Alexander und Ernst Oppler, Pottner, Spiro, Struck. Die Refüsierten veranstalteten eine eigene Ausstellung, um der Öffentlichkeit zu beweisen, daß ihnen Unrecht geschehen sei. Der Beweis gelang ihnen allerdings nur sehr unvollkommen. Die Sezession selbst aber hatte sich mit diesem Gewaltstreich Luft geschaffen, und es gelang Paul Cassirer, eine glänzende Ausstellung zu organisieren, die an die besten Tage der alten Sezession erinnerte.

Ein ganzer Saal gehörte dem Ehrenpräsidenten Max Liebermann, ein anderer Saal Trübner. Cézanne und van Gogh wurden als die Väter der Moderne ausführlich gezeigt. Zum ersten Male trat Renoir innerhalb der Sezession bedeutend hervor. Ebenso reich wie er war Seurat vertreten, von dem unter anderem der Chahut zu sehen war. Neben diesem Bilde war der große „Tanz" von Matisse das am meisten umstrittene Werk der Ausstellung. Aber auch die Abteilung der jüngeren Deutschen hatte ein anderes Gesicht erhalten. Hier sah man Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein und zum ersten Male auch Kokoschka, der mit vier Bildern vertreten war.

Die Politik Paul Cassirers war an sich durchaus richtig gewesen. Es gab keinen anderen Weg als diesen einer gründlichen Erneuerung, wenn die Sezession sich ferner lebensfähig erweisen sollte, da sie längst nicht mehr allein den Kampf gegen die große Berliner Kunstausstellung, in dem sie siegreich gewesen war, sondern zugleich den Kampf gegen die vielfach sich neu bildenden Künstlervereinigungen und Ausstellungsverbände zu führen hatte. Im Jahre 1910 war eine „Neue Sezession" unter dem Vorsitz Max Pechsteins ins Leben getreten, der vor allem seine Freunde von der „Brücke" angehörten. Es war ihr im Jahre 1911, als die alte Sezession schwere Krisen zu bestehen hatte, gelungen, eine recht beachtenswerte Ausstellung zu organisieren. Im Frühjahr 1912 trat der „Sturm" mit einer größeren Ausstellung hervor, in der Marc und Kandinsky, Kokoschka, Kirchner, Pechstein und eine Reihe jüngerer Franzosen gezeigt wurden. Im Jahre 1913 organisierte ebenfalls Herwarth Walden nicht ohne Geschick den „ersten deutschen Herbstsalon", in dem ein Überblick über die neue Bewegung in den bildenden Künsten aller Länder gegeben werden sollte. Endlich begannen schon im Jahre 1911 die Bemühungen der „Juryfreien" unter der Führung Hermann Sandkuhls. Außerhalb Berlins gab vor allem der rheinische „Sonderbund" das Beispiel einer großzügigen Organisation des Ausstellungswesens. Er zeigte in seiner Kölner Ausstellung des Jahres 1912 die neue Kunst Deutschlands und Frankreichs, Norwegens, Hollands und Österreichs in ihrer ganzen Breite, stellte an die Spitze große und eindrucksvolle Sonderausstellungen van Goghs und Munchs, Cézannes und Gauguins, die als die Väter der neuen Bewegung gekennzeichnet werden sollten.

So war die Sezession gezwungen, Stellung zu nehmen. Sie mußte endlich Farbe bekennen, mußte klar zu verstehen geben, ob sie der Verein bleiben wollte, zu dem sie vor zehn Jahren geworden, und ob sie die Führung auf dem Gebiete der jungen Kunst an die neu sich bildenden Organisationen abgeben, oder ob sie selbst mit Entschlossenheit in die neue Bewegung eintreten wollte. Paul Cassirer wählte den zweiten Weg, und es blieb ihm wohl keine andere Wahl, aber er tat es mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen und mit eigener Überzeugung, und überdies waren die Mittel, die er gebrauchte, um sein Ziel zu erreichen, nicht unbedenklich. So war sein Sieg ein Pyrrhussieg. Die schöne Ausstellung des Sommers 1913 war die einzige, die ihm gelang. Er hatte den Bogen überspannt, da er Gewalt anwendete, und die Sezession zerbrach binnen weniger Monate unter den Händen ihres „Laiendirektors".

Da die „Refüsierten" ihren Gegnern nicht den Gefallen taten, aus der Sezession auszutreten, und da diese die Trennung um jeden Preis nun durchzusetzen entschlossen waren, blieb ihnen keine andere Wahl, als selbst geschlossen ihren Austritt aus der Berliner Sezession zu erklären. — Was weiter sich ereignete, ist noch in aller Erinnerung. Die Rumpf-Sezession, der von ihren Häuptern nur eines, nämlich Corinth, geblieben war, erwies sich lebenszäher, als man ursprünglich hatte glauben können. Sie lebt noch heute und trägt den Namen der Berliner Sezession, dem aber wenig mehr von seinem einstigen Glanze geblieben ist.

Im Sommer 1913 also waren bis auf Corinth alle wesentlichen Mitglieder, mit Liebermann an der Spitze, aus der Sezession ausgetreten. Das Ausstellungshaus am Kurfürstendamm gehörte ihnen, und schon wenige Monate nach dem Bruch gaben sie ein erstes Lebenszeichen in der „Herbstausstellung", die sich als Sammelplatz aller augenblicklichen künstlerischen Bestrebungen bis zu den allerjüngsten ankündigte. Eine neue Organisation wurde noch nicht geschaffen. Es gab nur eine Ausstellungskommission, der unter anderen Barlach, Beckmann, Großmann und auch Pechstein angehörten. Wieder stand an einem entscheidenden Wendepunkte der Berliner Ausstellungsgeschichte Edvard Munch im Vordergrunde, da seine Entwürfe für die Wandmalereien im Aulagebäude der Universität von Kristiania den großen Hauptsaal füllten und den eigentlichen Mittelpunkt der Ausstellung bildeten, die im übrigen nun wesentlich den Dreißigjährigen gehörte, deren Namen man aus der letzten Ausstellung der Sezession bereits kannte. Von Franzosen wurde hauptsächlich Picasso gezeigt, neben Frühwerken auch die neuen kubistischen Versuche.

Im März des Jahres 1914 vereinigten sich die Ausgetretenen zu einer Neugründung, die den Namen „Freie Sezession" erhielt. Liebermann wurde wieder zum Ehren-Präsidenten und Paul Cassirer diesmal zum Ehren-Mitgliede ernannt. Äußerlich schien somit alles wieder im alten Geleise zu sein. Auch der Vorstand unterschied sich in seiner Zusammensetzung wenig von dem der alten Sezession, nur daß Slevogt ihm nicht mehr angehörte. Man versuchte eine Ausstellung im alten Stile. Schöne Bilder, vor allem französische Impressionisten, aber auch Hauptwerke Liebermanns aus der Sammlung des eben erst verstorbenen Herrn Julius Stern gaben der Ausstellung einen besonderen Anziehungspunkt. Thoma wurde durch eine gut gewählte Sonderausstellung geehrt. Außer den Jüngeren, deren Werke man nun schon alljährlich an dieser Stelle zu sehen gewohnt war, traf man ein paar neue Namen, wie Feininger, Macke, Seewald, Weisgerber, Meidner. Von den in Paris lebenden Deutschen waren Purrmann, Levy und Pascin vertreten. Aber man hatte weder den Eindruck einer kräftigen Erneuerung, noch sah man einen bedeutenden Mittelpunkt, um den sich die Kräfte hätten sammeln können. E. R. Weiß hatte als Wahrzeichen der neuen Vereinigung ein junges Reis gezeichnet, das aus dem Stumpf eines gefällten Baumes aufsprießt. Aber aus dem schwachen Reis sollte kein neuer starker Stamm sich entwickeln.

Letzte Hoffnungen, die man wohl hegen mochte, erstickte der Krieg. Es gab in der Folge noch eine Reihe von Ausstellungen der Freien Sezession. Das Präsidium ging von einer Hand in die andere, und jeder neue Vorstand bemühte sich auf seine Weise, den festgefahrenen Karren wieder ein Stück vorwärts zu stoßen. Im Jahre 1915 verwandte vor allem Purrmann viel Sorgfalt auf Auswahl und Hängung. Im Jahre 1916 gab es wieder einmal eine schöne Sonderausstellung von Bildern Liebermanns. Kirchner und Heckel waren mit besonderen Werken vertreten. Krauskopf und Kohlhoff erschienen als neue Namen, um bald in die Berliner Sezession abzuwandern. Im Jahre 1918 übernahm Brockhusen die Präsidentschaft und versuchte durch Einladung junger schweizer und holländischer Künstler nach vier Jahren der Abschließung wieder den Anschluß an das Ausland zu finden. Trübner und Rösler waren gestorben und wurden durch ein wenig zufällige Gedächtnisausstellungen gefeiert, neben ihnen Götz von Seckendorf, der diese Ehrung nur schlecht vertrug. Als besondere Attraktion kam noch in letzter Stunde Klingers unglückseliges Wandgemälde für Chemnitz. Und das alles war schlecht gehängt. Es war ein Fehlschlag. Der allgemeine Eindruck war: die Sezession hat sich endgültig überlebt.

Nun starb auch Brockhusen und im gleichen Jahre Lehmbruck. Kolbe und Schmidt-Rottluff, die das Präsidium übernahmen, genügten der traurigen Pflicht, ihnen beiden Gedächnisausstellungen zu bereiten. In einer Sonderausstellung der Dresdener Sezession erschien zum ersten Male 1919 der Name Otto Dix. Im Jahre 1920 gehörten auch Heckel und Pechstein dem Vorstande an. Die Freie Sezession war damit nahezu ganz in das Fahrwasser der einstigen Neuen Sezession geraten. In Gedächtnisausstellungen wurden Marc, Macke und Paula Modersohn gezeigt. Unter den Jüngeren begegnete man Chagall, Czobel, Felixmüller, Radziwill.

Aber auch diese letzte Schwenkung verhalf der Freien Sezession nicht mehr zu neuem Leben. Paul Cassirer brachte ihr nur mehr geringes Interesse entgegen. Er hatte in der Nachkriegs- und Inflationszeit wohl andere Sorgen, und mit dem Herzen war er längst nicht mehr bei einer Sache, die seinen

Händen entglitten war. Damit aber, daß Paul Cassirer sich abgewendet hatte, schwand die finanzielle Basis der Vereinigung dahin, und schließlich verlor sie auch das Haus, dessen Eigentümer im rechtlichen Sinne sie niemals gewesen war. Schon im Jahre 1919 war ein Versuch gemacht worden, alle Künstlerverbände wieder in dem Moabiter Glaspalaste zu vereinigen. Die beiden feindlichen Sezessionen hatten hier nachbarlich mit dem Verein Berliner Künstler und der im Revolutionsmonat neugegründeten Novembergruppe ausgestellt. Nach genau zwanzig Jahren also war die Sezession dahin zurückgekehrt, von wo sie einstmals ausgegangen war, und ihr eigentliches Daseinsrecht hatte sie mit diesem Schritte preisgegeben.

Noch hat die Freie Sezession ein paar Jahre kümmerlich ihr Leben weitergefristet. Im Jahre 1923 gab sie eine Gastrolle in der Kunsthandlung Lutz, Unter den Linden. Bald darauf ist der letzte Lebensfunken erloschen. Die Mitglieder, deren Zahl immer mehr zusammengeschrumpft war, beschlossen endlich, den Verein aufzulösen, dessen eigentliche Funktion die Akademie der Künste übernahm, seitdem Liebermann im Jahre 1920 zu ihrem Präsidenten erwählt worden war.

Wie es einst hieß, die Revolutionäre von gestern seien die Klassiker von heute, so waren nun die alten Sezessionisten zu neuen Akademikern geworden. Liebermann sammelte an der neuen Stätte seiner Wirksamkeit die alte Garde um sich und öffnete den Jungen die Türen. Nun erst hatte die Sezession in Wahrheit ihre Rolle ausgespielt, da ihr alter Präsident an seiner neuen Wirkungsstätte das Amt übernahm, das einstmals dem Verein gebührt hatte. In den Ausstellungen der Akademie haben sich seither die wesentlichen Kräfte der Berliner Kunst zusammengefunden, und von allen Neugründungen der Krisenjahre hat neben der Akademie eigentlich nur die Juryfreie Kunstschau, gleichsam als die Versuchsbühne der bildenden Kunst, ihre Lebenskraft erwiesen und ein Daseinsrecht behalten, während die Berliner Sezession seit dem Tode ihres Präsidenten Corinth immer mehr den Charakter des wirtschaftlichen Interessenverbandes einer Künstlergruppe annahm.



WALDEMAR RÖSLER, VORFRÜHLING



MAX SLEVOGT, BILDNIS DES SIEBZIGJÄHRIGEN HERMANN SUDERMANN

GEMALT IM AUFTRAGE DES VERLAGES COTTA, DER NATIONALGALERIE GESCHENKT



ARTHUR GRIMM, LANDSCHAFT AUS DEM ODENWALD. 1927

AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPER, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Arthur Grimm aus Baden-Baden zeigte in der Galerie Casper eine Kollektivausstellung. Es war schon früher Gelegenheit, auf diesen ernsthaft arbeitenden Maler hinzuweisen; er bestätigt jetzt die günstige Meinung. Grimm ist, wahrscheinlich mit vollem Bewußtsein, ein sekundäres Talent. Doch ist er es mit Charakter und einem soliden Können. Seine frühen Bilder bezeugen, was er seinem Lehrer Trübner verdankt. Wie gut diese Lehre war, beweist die im Jahre 1911 gemalte, vom Mainzer Museum seinerzeit erworbene, mit einem Preis ausgezeichnete Landschaft, die wir abbilden. In diesem Bild ist wirklich Lehre, nicht Nachahmung. Später ist ein Einfluß hinzugekommen, der zumeist vielleicht von Großmann ausging und der die Malerei Grimms leichter, lockerer, farbiger gemacht hat. Einige der neueren Landschaften aus dem Schwarzwald und Odenwald sind ausgezeichnet. Und auch in einigen Blumenstilleben ist ein gutes Niveau erreicht. Angenehm fällt es auf, daß dieser Malerei falscher Ehrgeiz fehlt; es ist nichts von Kaffeehausästhetik darin. Grimms Malerei ist einfach und gesund, und nicht ohne Geist. Freilich ist sie auch ungleich; doch tut man gut, sich an das Beste zu halten. Solche Talente, die intim in ihrer Heimatslandschaft leben, sind immer in Gefahr, zu sehr im Hintergrund zu bleiben. Vielleicht reift hier in der Stille und in der Selbstlehre ein guter Lehrer heran.

*

In der Viktoriastraße 5 hat Alfred Gold einen intimen Ausstellungsraum eröffnet. Was er zuerst zeigte und was wohl programmatische Bedeutung hat, war vielversprechend: ein guter Monet der besten Zeit, einiges von Renoir, darunter ein schönes Pastellbildnis, Zeichnungen und Bilder von Degas, ein Utrillo, vor dem man entfernt an Caspar David Friedrich denkt, ein großer Matisse und noch einiges auf dieser Linie. Es wird sich als Vorteil erweisen, daß große Räume in diesem Fall nicht fortgesetzt zu problematischen Ausstellungen nötigen. Raum ist in dem kleinsten Zimmer für Bilder von Qualität.

*

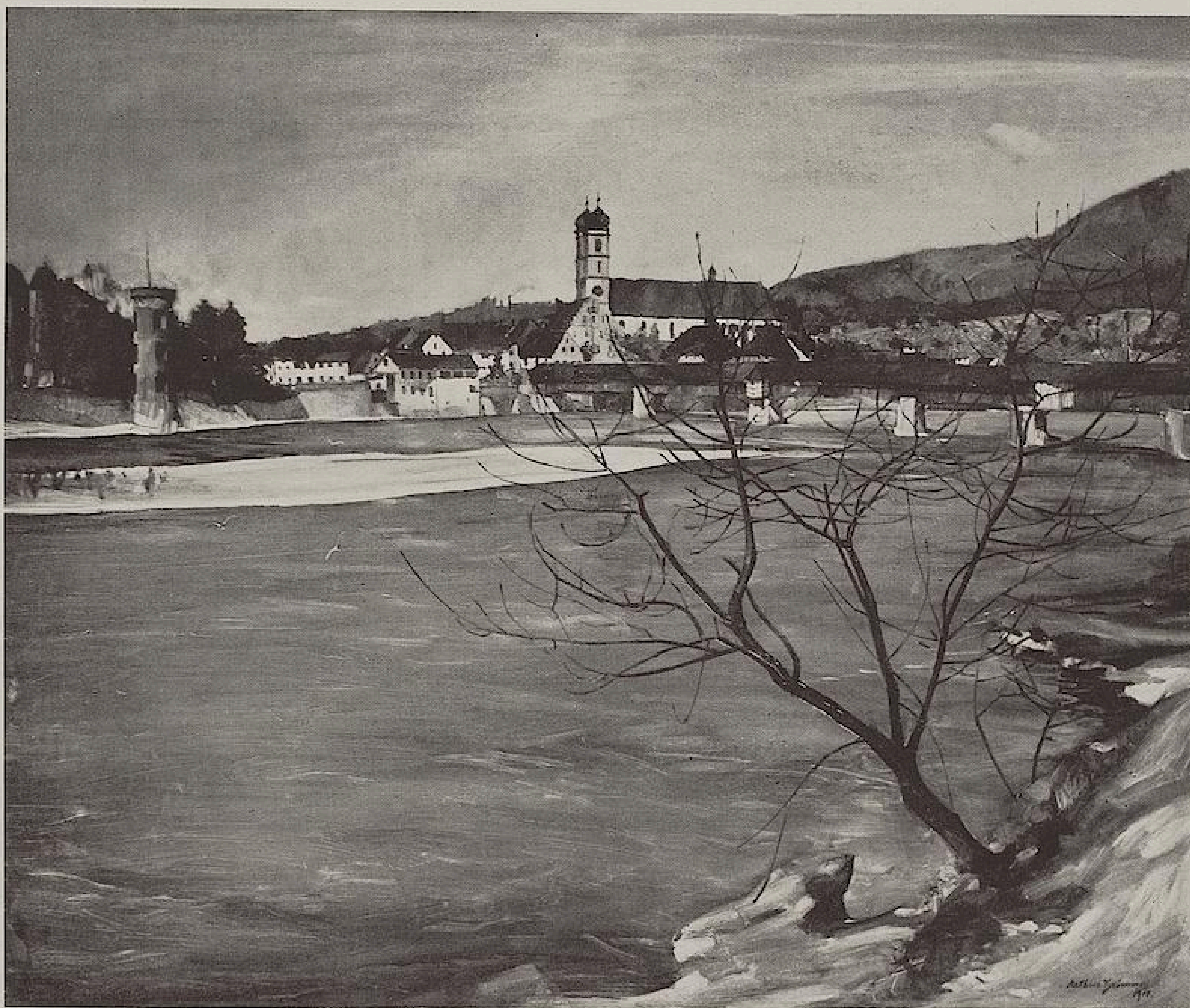
Die Galerie Ferdinand Möller zeigte Graphik, Zeichnungen und Aquarelle von Walter Gramatté. Am besten sind die Aquarelle, obwohl auch in ihrer Liebenswürdigkeit noch viel Konstruiertes enthalten ist. Sie sehen aus, als ob der geistig bewegliche Künstler von einem schon überlebten „Stil" Abschied nehmen und das Leben unmittelbar suchen möchte, als ob er aber noch Hemmungen zu überwinden hätte.

*

Neue italienische Kunst wurde bei Neumann-Nierendorf gezeigt. Es ist ein wenig fruchtbares Gebiet. Um so mehr ist die Beschränkung und Auswahl zu loben. Es war lehr-

reich, zu sehen, wie fest der ehemalige Futurist Carrà sich jetzt selbst im Zügel hat und wie er eine stille Natur-Malerei mit schöner Oberfläche pflegt. De Chirico zeigt in vier Bildern drei verschiedene „Phasen". Er ist aber in jeder Phase derselbe atelierhaft denkende Romantiker. Am besten wirken die Bilder von A. Tosi. Es ist Naturbeobachtung, eine gewisse Gestaltungskraft und natürlicher Geschmack darin. Daneben herrscht in den Bildern und Zeichnungen der andern Italiener ein Eklektizismus von ertötender Nüchternheit.

in recht mäßigen Ausstellungen Gelegenheit zu bieten, hat nun auch eine Sonderschau österreichischer Kunst veranstaltet. Und hat damit einmal mehr bewiesen, daß eigentlich nur eines zurzeit möglich ist: entweder eine Art von Konsumverein für Kunstwerke — oder ein Verein für gut orientierende Ausstellungen. Beides zugleich geht nicht. Es ist hier schon gelegentlich der Ostpreußen-Ausstellung an derselben Stelle gesagt worden, daß das Kompromiß die „Deutsche Kunstgemeinschaft" regiere. Auch diese Ausstellung österreichischer Kunst ist ein fades Kompromiß. Sehr ertragreich wird sich eine Schau der gegenwärtigen bildenden Kunst Österreichs nie gestalten lassen; so arm, wie sie sich hier darbietet, ist sie aber nicht. Für die Kritik kommt nur die kleine Gruppe ernsthaft in Frage, die sich „Bund österreichischer Künstler" nennt. Das Beste sind Faistauers Bilder — vor allem ein Damenbildnis. Koligs Arbeiten wirken dagegen in einer peinlichen Weise koloristisch forciert. Und Kokoschka ist nur wie zufällig vertreten. Von den



ARTHUR GRIMM, SÄCKINGEN A. RHEIN

BESITZER: MUSEUM IN MAINZ. AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPER, BERLIN

Die Gelegenheit mag benutzt werden, um auf eine Mappe großen Formats hinzuweisen, die Neumann-Nierendorf eben herausgegeben hat und in der eine Reihe von Farbenlithographien Otto Müllers (Breslau) vereinigt sind. Die Blätter gehören zum Besten, was Müller gemacht hat. Und sie sind technisch ausgezeichnet gelungen.

*

Die „Deutsche Kunstgemeinschaft", die mit unverdrossenem Eifer fortfährt, einem bequemen Abzahlungsverfahren



ARTHUR GRIMM, BLUMEN. 1926

AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPER, BERLIN

drei Malern, die in diesen Blättern von Otto Benesch neulich vorgestellt worden sind, von Wiegele, Frankl und Böckl, ist überhaupt nichts vorhanden. Der Name Wiegele steht im Katalog, doch sind Arbeiten von ihm nicht aufzufinden.

Damit ist nun wieder eine Ausstellungsidee, die immerhin interessant hätte gestaltet werden können, für längere Zeit verdorben.

*

Bei Viktor Hartberg werden Bilder des jungen Leipzigers Carl Walther gezeigt. Man lernt einen jungen Maler kennen, dem es ernst ist, dessen Arbeiten von Hingebung und Fleiß zeugen und dessen ersten Resultate bemerkenswert sind. Walther, der Landschaften, Stilleben und Bildnisse malt, geht deutlich auf den Spuren Slevogts; doch hat auch Utrillo einen gewissen Einfluß geübt. Die Malerei ist sehr hell und vermeidet nicht immer das Kreidige; doch ist sie reich an richtig gesehenen Valeurs; bei genauer Einzelbeobachtung, die hier und dort noch im Gegenständlichen verharrt, hat sie entschieden den Sinn für ein Ganzes und darum auch Freiheit. Es berührt angenehm, einmal wieder wirklich durchgearbeitete, nicht künstlich stilisierte Bilder zu sehen. Auf diesem Fundament kann sich das Vortreffliche entwickeln. Ein solcher Künstler, der es nicht leicht hat und sich nicht leicht macht, verdient entschiedene Förderung; denn Talente, die so natürlich die Phrase und die Mode zu vermeiden wissen, sind rar.

*

Die schöne Tierplastik von Renée Sintenis, die wir abbilden, befindet sich auf dem Landgut Hugo Simons. Die Säule, die als Basis dient, ist alt. Wir haben das Original nicht gesehen, doch scheinen auch in dieser größeren Tierplastik alle die Reize enthalten zu sein, die die Kleinplastiken von Renée Sintenis zieren. Dieser „Esel von Seelow", wie er genannt wird, ist wie ein Gelegenheitsgedicht mit witziger Pointe. Aber wie ein sehr gutes.

*

Zeichnungen, Aquarelle und Pastelle von Picasso waren in der Galerie Alfred Flechtheim ausgestellt. Alle „Perioden" waren vertreten, von 1900 bis 1927; doch zeigte die Ausstellung aufs neue, daß Picasso sich — wie es sich von selbst versteht — immer gleich geblieben ist, so verschiedenen Tendenzen er auch gefolgt ist. Immer war er ein beardsleyhaft feiner, geistreich geschmackvoller Künstler, ein in Frankreichs Kunstkultur atmender spanischer Präraffaelit, ein ungemein kluger und wählerischer Reaktionär, der es revolutionär meint. Seine unbedingten Bewunderer gleichen in manchem den Parteigängern der Nazarener. Vor dreißig Jahren hätten sie für Max Klinger geschwärmt. Die Gesamtheit der Blätter löste eine wohltuend schwingende Bewegung aus. In dieser leisen Hieroglyphenmusik ist alles sehr dünn, blaß, verblasen und kultiviert, mit Lust am Entdeckerhaften und mit einem Ingrediens jener Schärfe, die allem Theoretischen anhaftet. Picasso besingt die Geometrie, wo andere die Natur und das Leben besingen. Doch vermag es dem Unsinnlichen eine eigene Art von Sinnlichkeit zu geben. — Flechtheim hatte die Ausstellung so gut gemacht, wie es unter den gegebenen Umständen nur möglich ist. K. Sch.

*

Seit dem 15. Oktober gibt Walter Bondy wöchentlich eine Zeitschrift „Die Kunstauktion" heraus, ein Nachrichtenblatt für das europäische Kunstauktionswesen, wie es in Deutschland noch nicht existiert. Für ein solches Blatt ist durchaus Bedürfnis. Die Persönlichkeit des Herausgebers läßt hoffen, daß hiermit ein Blatt geschaffen ist, das wirklich orientiert und in dem die Sachkenntnis zu Hause ist.

Die Gemäldegalerie im Haag hat ein Bildnis Ferdinand Bols (1652) aus der Berliner Galerie Paul Bottenwieser erworben.

DER FILM „BERLIN"

Dieser in den letzten Septembertagen in Berlin gezeigte Film von Walter Ruttmann gehört zum Eindrucksvollsten, was von deutscher Produktion bisher im Kino gezeigt worden ist. Der Untertitel „Die Sinfonie der Großstadt" deutet an, was angestrebt wurde. Es ist bis zu gewissen Graden erreicht. Durch kluge Addition vieler Einzelzüge, durch erregende Steigerung — wenigstens im ersten Teil — und mit Hilfe einer von Edmund Meisel komponierten Musik, die etwas wie eine Rhythmisierung und Stilisierung von Großstadtgeräuschen ist, entstand eine realistische Symbolik, der es nicht an Gewalt fehlt. Freilich gehen zwei Absichten, sich behindernd, nebeneinander her. Einmal wollte Ruttmann durch Genrebilder oder doch Genrezüge wirken, durch Gegen-

sätze von Reichtum und Armut, Glück und Unglück, Arbeit und Luxus usw. Zum andern suchte er die Stimmung der Bewegung ohne moralisierenden Nebensinn. Mit dieser zweiten Absicht hat er naturgemäß die stärksten Wirkungen erreicht. Denn Darstellung von Bewegung ist das eigenste Gebiet des Films. Es ist bezeichnend, daß in dieser Großstadtsinfonie nichts unmittelbarer wirkt, als die arbeitende Maschine. Das Mechanische kann besser als alles andere vom Mechanischen wiedergegeben werden. Der Held des Stückes ist die „Masse Mensch". Die monumentale Wirkung liegt in der Sichtbarmachung einer ungeheuren Quantität.



CARL WALTHER, VORORT IM WINTER

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VIKTOR HARTBERG, BERLIN

Gerade die Güte dieses Films macht es anschaulich, was das Lichtbildwesen grundsätzlich vom Künstlerischen trennt, obwohl mancher Handgriff des Künstlers benutzt wird. Die Erscheinung und das Gefühl für die Erscheinung kommen nie ganz zusammen, sie werden nicht zu etwas Neuem. Dazwischen steht immer der mechanisch arbeitende Apparat. Es bleibt eben doch nur eine Addition von Einzelzügen, es entsteht kein neuer Organismus. Darum klingt die Wirkung, so stark sie im Augenblick ist, schnell wieder ab. Darum wird auch jeder Film so bald „überholt", im Gegensatz zu echten Kunstwerken, die nie überholt werden. Aus Gründen der Kontrastwirkung wurden vor diesem Film „Berlin" ein paar zwanzig Jahre alte Kitschfilme gezeigt. Und wurden laut belacht. Die Vergleichsobjekte waren nicht eben gerecht ausgewählt. Aber wer bürgt dafür, daß dieser in seiner Art ausgezeichnete Film „Berlin" nach zwanzig Jahren nicht überholt erscheint? Überholt etwa wie der Text einer Tageszeitung. Die Lehre: man sollte selbst vor dem besten Film nicht von Kunst sprechen.

Karl Scheffler.

WIEN

Der Verein der Museumsfreunde zeigt dem Wiener Publikum nach den Franzosen im Jahre 1925 und den Deutschen im Jahre 1926 in diesem Herbst „Meisterwerke englischer Malerei aus drei Jahrhunderten"; als qualitative Auslese aus der nationalen Kunstproduktion kann diese Ausstellung mit ihren beiden Vorgängerinnen so wenig verglichen werden wie mit der Ausstellung älterer englischer Kunst, die 1908 in der Berliner Akademie stattgefunden hat, aber sie hat diesen drei lediglich auf eine klassische Blüteperiode eingestellten Veranstaltungen gegenüber den Vorteil, diese im Vor- und Nachher zu verankern. Sie beschränkt sich nicht auf die „großen Engländer" um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert, sondern zeigt auch die handwerklich gesinnten kleinen aus dem siebzehnten und die breitere Betätigung, die im weiteren Verlauf des neunzehnten nachgekommen ist und bis zur Gegenwart andauert. Dadurch ist das Interesse an dieser Ausstellung aus dem Ästhetischen etwas ins Soziologische verschoben; nicht nach den künstlerischen Qualitäten ist man zu fragen bewogen, sondern nach der Quantität, die diese künstlerische Tätigkeit im ganzen des englischen Lebens bedeutet; und uns kontinentalen Besuchern erscheint ja gerade diese Fragestellung der englischen Kunst gegenüber immer die angemessenste zu sein. Kunst ist hier nicht ein Ringen um



CARL WALTHER, KLEINSTADTSTRASSE

AUSGESTELLT IN DER KUNSTHANDLUNG VIKTOR HARTBERG, BERLIN



JOOS DE MOMPER, HOCHGEBIRGSLANDSCHAFT

KÖLN, WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM. AUSGESTELLT IN DER KUNSTHÜTTE, CHEMNITZ

Probleme, die unabhängig von ihrem Zusammenhang mit anderen Lebensgebieten Lösung heischten, sondern ist Belehrung, Unterhaltung, Dekoration, Niederschlag eines hochkultivierten Daseins, zu dem sie gehört wie schöne Frauen, prachtvolle Rassepferde und der unvergleichlich grüne Rasen englischer Parks. Diese sozial gebundene Hervorbringung künstlerischer Gegenstände bildet eine Grundlage, auf der vom Kontinent herübergewehte Keime gelegentlich aufsprießen, im insularen Klima sich bald den veränderten Lebensbedingungen anpassend. Das künstlerisch Überbetonte wirkt hier in der Regel fehl am Ort.

Gibt so die Wiener Ausstellung eine gute Vorstellung vom Ganzen der englischen Kunst in sozialer Hinsicht, so bleibt sie in historischer Beziehung vieles schuldig; ein entwicklungsgeschichtlich einigermaßen getreues Bild ihres Werdegangs vermag sie nicht zu geben, weil die Meister ersten Ranges, aus naheliegenden Gründen zumeist auf Bilder zweiten Ranges beschränkt, nicht den Gipfel einnehmen, der ihnen gebührt. Die Ausgleichung der Niveauverschiedenheiten verfälscht den Eindruck; das Relief wirkt allzu flachgedrückt. Am besten schneidet Sir Henry Raeburn ab, dessen warm und vornehm abgetönte Bildnisse den Ehrenplatz verdienen; die eigentlichen Fürsten des Porträts, Reynolds und Gainsborough, erscheinen inkognito, ohne all das, was Prinzen als solche erkennbar macht; gerade bei diesen infolge ihrer technischen Mangelhaftigkeit so vielfach restaurierten Blendern ist aber nur das Allerbeste sehenswert. Erfreulicher sind einige außerhalb von England fast unbekannte Maler vertreten wie Francis Cotes, Daniel Gardner, John Downman, ferner Hoppner, Opie und Northcote. Von den Landschaften Turners, Constables, Richard Wilsons wird eine für kontinentale Besucher dankenswerte Vorstellung vermittelt, ebenso von der bedenklichen Kunst der Präraffaeliten. Die heutige Malerei ist weniger farblos ausgewählt als es sonst bei offiziellen englischen Veranstaltungen der Fall zu sein pflegt; der breiteste R. A.-Kitsch ist weggelassen und was gezeigt wird, trägt europäische Durchschnittsmiene. Augustus John, R. A. Thomson, Henry Lamb regen einen nicht auf, aber man prägt sich doch ihre Physiognomie ein; auch an Francis Howard wird man nicht vergessen, der das Verdienst hat, diese Ausstellung zusammengebracht zu haben. H. Tietze.

CHEMNITZ

Kunsthütte: Momperausstellung. — Die glänzende Entwicklung, die der Landschaftsmalerei in Holland von etwa 1630 an beschieden gewesen ist, mag verursacht haben, daß die Kunst der Naturschilderung, wie sie von der vorangehenden Generation auf vlämischem Boden ausgebildet worden ist, zu wenig Beachtung gefunden hat.

In den letzten Jahrzehnten haben nun aber einige Kunsthistoriker und Sammler ihre Liebe einem der interessantesten unter diesen vlämischen Landschaftern zugewendet, dem Antwerpener Joos de Momper (1564—1635).

Es ist Schreiber-Weigand, dem Leiter des Chemnitzer Museums, zu danken, daß er einer Anregung Karl Lilienfelds folgend, einen großen Teil des Momperschen Werkes in einer vorzüglichen Ausstellung versammelt hat. Kunsthistoriker und Kunstfreunde haben reichen Gewinn. Der Einfluß dieses Künstlers auf die Zeitgenossen ist beträchtlich gewesen, und manche Arbeit eines Nachahmers hängt heute noch in großen Galerien fälschlich unter seinem Namen und manches vorzügliche Werk Mompers ist nicht erkannt und trägt einen geläufigeren Namen, zumeist den des Jan Breughel. Zur Klärung solcher Fragen sind auch Werke des weiteren Momperkreises mit aufgenommen worden. Die günstigen Vergleichsmöglichkeiten schärfen den Blick für das Allgemeine der Stilverwandtschaft und für das Besondere des persönlichen Ausdrucks.

Momper ist der eigentliche Landschafter des „Manierismus". In Mompers Kunst lebt das phantastische Element des alten Pieter Brueghel wieder auf. Mit Vorliebe wählt er Hochgebirgsszenerien, im Vordergrund steil getürmte nackte Felsen, jähe Abgründe, stürzende Gießbäche und wilde Schluchten, über die sich hohe Brücken schwingen; im Mittelgrund tief unten Seen mit weiten Buchten unter mächtigen, stark bewegten Bergrücken. In Form, Farbe und Licht sind, dem Brauch der Zeit entsprechend, die drei Gründe deutlich unterschieden.



CLAUDE MONET, WINTERLANDSCHAFT. 1875

AUSGESTELLT BEI DR. ALFRED GOLD, BERLIN

Daneben gibt es auch eine Anzahl Bilder schlichteren, mehr bürgerlichen Charakters, Ansichten von einfachen niederländischen Dörfern. Der Alltagsumwelt wird breiterer Raum zugebilligt und die phantastische Formenwelt darf sich nur noch im Hintergrunde zeigen. Die Formenkontraste werden gemildert und die Farben durch vermittelnde Zwischentöne einander genähert. Die Werke dieser Art gehören wohl — wenn wir die allgemeine Entwicklung auch für Momper als maßgebend ansehen wollen — der Spätzeit des Meisters an.

Betrachten wir Mompers Schöpfungen auf ihre rein malerischen Werte hin, so finden wir in ihnen die guten Eigenschaften vlämischer Malerei in besonders schöner Qualität; es sind Eigenschaften, die seit dem alten Brueghel vlämisches Erbgut geworden, sich in Rubens' Malkunst am glanzvollsten offenbart haben. Ein helles leuchtendes Kolorit von bedeutender dekorativer Wirkung, ein klares Disponieren mit den Farbmassen und eine äußerste Ökonomie im Farbauftrag, die auf die volle Schönheit der Materie bedacht ist.

K. Jähnig.

MANNHEIM

Die Ausstellung Graphischer Werbekunst in der Kunsthalle berücksichtigt in erster Linie das Plakat; sie ist international gedacht, doch fehlt leider das wichtigste Land: Amerika. Als zweites ist festzustellen, daß das historische Plakat seit etwa 1900, wie es natürlich ist, von der Mode bedingt war und deshalb wohl entwicklungsgeschichtlich, doch nicht mehr künstlerisch aktuell interessiert. Es sei denn das französische Plakat, das nicht nur in Toulouse-Lautrec Leistungen erreicht hat, die zum dauernden Besitz der europäischen Graphik gehören. Von diesem französischen Plakat geht denn auch die bestimmende Anregung für die deutsche und österreichische Werbegraphik aus; man könnte diese Periode als die Frühzeit des modernen deutschen Plakats bezeichnen. Auf sie folgt die Generation von Reklamekünstlern, die im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts führten. Positiv ist sie durch Th. Th. Heine, Gulbransson, den Simplizissimuskreis, durch Ehmke, Kleukens, Tiemann und andere charakterisiert; die negative Seite liegt bei Hohlwein und seinen Genossen, die mit unsympathisch geschickter Mache ihre Zwecke verfolgen. Eine Sondergruppe bildet das sogenannte Künstlerplakat, Gelegenheitsarbeiten, meist für Ausstellungen, von Käthe Kollwitz, Kokoschka, Kirchner, Heckel, Pechstein, Seewald und anderen. Gleichzeitig entstand das dem Expressionismus angelehnte, anempfundene Plakat, das von Ausdruck ebenso entfernt war wie von Gestaltung. Es wurde überwunden vom Plakat der Jetztzeit, das in der Regel zweckhaft, sachlich orientiert ist und die mechanischen Reproduktionsmethoden, besonders die Photographie, selbständig verwertet. Zweifellos empfing die Photomontage, wie man diese Verwendung genannt hat, wertvolle Anregungen von den Klebebildern, wie sie mit dem Dadaismus modern wurden, doch scheint die nicht mehr illustrativ, sondern als Kunstmittel für den Reklamezweck verwendete Photographie zuerst in Amerika aufgekommen zu sein.



WILLIAM TURNER, MERKUR UND ARGUS

AUSGESTELLT IM VEREIN DER MUSEUMSFREUNDE, WIEN

Aus der Mannheimer Schau ergibt sich, daß diese moderne Richtung im Ausland fast gar nicht vertreten zu sein scheint, vorausgesetzt, daß die ausgestellte Auswahl dem Typus der einzelnen Länder entspricht. Dagegen lassen sich sonst Nationalcharaktere leicht erkennen. Italien liebt Riesenformate mit lauter Buntheit und betont das Posenhafte, das Affektive. Dagegen England mit gemessenen, normierten Größen, das Plakat immer als Bild aufgefaßt, konservativ distanziert in der Farbe, exakt, manchmal etwas sentimental in der Zeichnung. Ein weiterer Gegensatz Sowjetrußland, wo das Plakat nicht der Privatwirtschaft, sondern der politischen Reklame dient und folglich im belehrenden Sinn propagandistisch wirken soll. Daher die zahlreichen Statistiken, daher das vielleicht absichtlich primitiv gehaltene Bilderbogenplakat, das bei kleinstädtischer oder ländlicher Bevölkerung für Institutionen und Ideen zu werben hat. Die künstlerische Formulierung enttäuscht. Wirklichen Reklamestil aber hat außer dem modernen deutschen und dem sachlich klaren, meist typographischen schweizer Plakat in Europa nur Frankreich hervorgebracht. Kaum eine Arbeit in der Ausstellung, die die Qualität einiger französischer Einzelleistungen erreicht, denn hier allein wirkt das Plakat als etwas Selbstverständliches. Es scheint, als sei Frankreich auf Grund seiner geschmacklichen Kultur zu solcher Äußerung besonders begabt, jedenfalls nehmen seine Plakate innerhalb der Mannheimer Ausstellung einen Rang ein, neben dem die holländischen, dänischen, polnischen, tschechischen und ungarischen Arbeiten nur als Durchschnitt zu bewerten sind.

*

Folgende wesentliche Entschlüsse wurden auf der 16. Jahresversammlung des Deutschen Werkbundes vorgelegt und einstimmig angenommen: „1. Der Deutsche Werkbund nimmt Kenntnis von den Berliner Ausstellungsplänen der Stadtverwaltung und des Vereins Bauausstellung für 1930 und ist bereit, sie durch Mitarbeit zu fördern. 2. Die Werkbund-Ausstellung «Die neue Zeit» wird für das Jahr der 25jährigen Tätigkeit des Werkbundes 1932 festgesetzt. 3. Diese Ausstellung soll am Rhein, im westlichen Kraftzentrum Deutschlands, stattfinden. Mittelpunkt ist Köln. 4. Eine innerliche und organisatorische Verbindung mit der Frankfurter Ausstellung zum 100-jährigen Todestag Goethes im gleichen Jahr ist anzustreben. 5. Ferner soll versucht werden, etwa im gleichen Jahr stattfindende Ausstellungen in anderen rheinischen Städten in diesen Plan einzubeziehen. 6. Der Deutsche Werkbund spricht der Reichsregierung seinen Dank für erneute Anerkennung seines Ausstellungsgedankens aus und erwartet von ihr weitere Förderung bei Durchführung." Bereits am nächsten Tage konnte die telegraphische Mitteilung der Stadt Frankfurt bekannt gegeben werden, daß der Deutsche Werkbund den Anschluß an die Frankfurter Ausstellung erwarten dürfe. Ergänzend ist hinzuzufügen, daß sich der Vorstand bereits seit zwei Jahren mit den Plänen zu dieser Riesenausstellung beschäftigt hat und mit den maßgebenden Stellen schon lange in Fühlung steht. Es kam in Mannheim nur darauf an, die Zustimmung der Mitglieder für die Durchführung zu erhalten.

Als Tagungsort für die nächste Jahresversammlung wurde München bestimmt. Der Vorstand wurde mit geringen Änderungen wiedergewählt. Wie wichtig das ist, erhellt daraus, daß die Stuttgarter Ausstellung heftig angegriffen wurde, wenn auch nur von der Stuttgarter Möbelindustrie, die sich anscheinend für die Weißenhof-Siedelung nicht genügend beschäftigt glaubte. Vor allem ging es gegen die außerdeutsche Beteiligung an der Ausstellung, also gerade gegen



HENRY RAEBURN, BILDNIS ZWEIER KNABEN

AUSGESTELLT IM VEREIN DER MUSEUMSFREUNDE, WIEN

das, was man vom künstlerischen und menschlichen Standpunkt als das Erfreulichste anzuführen hätte.

Im übrigen stand die Tagung im Zeichen einer Auseinandersetzung über das Handwerk. Kurt Martin.

DÜSSELDORF

Für das Jahr 1928 ist eine Ausstellung geplant, die eine Übersicht der künstlerischen Arbeit der Gegenwart geben soll. Man will versuchen, solche Ausstellungen alle zwei Jahre in verschiedenen deutschen Städten zu veranstalten, wenn der Gedanke die notwendige Unterstützung aller maßgebenden Kreise findet. Bisher liegen wichtige Zusagen schon vor.

ZÜRICH

Den Veranstaltungen, womit das Züricher Kunsthaus von Zeit zu Zeit prominente Erscheinungen der umliegenden Länder vermitteln will, fügte sich in diesem Jahr zunächst eine Ausstellung italienischer Maler an, deren Bedeutung indessen kaum den offenbar gehegten Absichten und Erwartungen entsprach. Schließlich ist es überall so, daß eine Nation jeweils nur von wenigen, ja manchmal nur von einem einzigen Kopf — wenn überhaupt — sinnvoll verkörpert wird.

„Novecento“ nennt sich ebenso selbstbewußt wie zukunftsfreudig die italienische Avantgarde, die mit gewissen Außenseitern hier vertreten war. In ihrem Zentrum steht eine Art Kartonkunst, die in verschiedener Hinsicht dem heutigen Picasso zu Dank verpflichtet ist. Doch bleibt es im Spezifischen beim äußerlichen Muskelkult, bei konstruktiver Aufgeblasenheit und intellektueller Problematik. Auch ein Carrà macht sich davon nicht frei, wenn er figürlich komponiert. Diese Kunst ist weit von dem Geschmack und Geist entfernt, die man Picasso nachrühmen muß. Ingres in diesem Zusammenhang gar anzurufen, wäre Blasphemie.

Interessant waren einige Pferdestücke von Chirico, während das malerische Empfinden am dichtesten in kleinen Landschaften von Carrà erscheint. Daneben hielt sich auch eine Sturmstimmung von Pratelli. Malerba zeigte neben feingestuften Stilleben etwas speckige Figurenbilder, die an den Realismus der Le Nain erinnern, während Salietti mit Borra den Primitiven (wie Fra Angelico) huldigt. Die mystisch gefärbte Kreidigkeit eines Sironi weicht von der zeichnerischen Haltung der Campigli, Oppi und Casorati wesentlich ab, doch verraten sie alle mehr oder weniger einen Stich in die Manier. Den überzeugendsten Eindruck hinterließ ein Außenseiter: Modigliani. Dieser Vertreter internationaler Dekadenz, der seine Herkunft ganz vergessen läßt, war zwar kein großes, doch sicher ein reines Talent, dessen Tafeln — Bildnisse, Frauenakte — eine musikalisch durchsichtige Anmut und weltschmerzlerische Harmonie besitzen, nachhaltiger aber wohl auch bloß als Zyklus sprechen.

Das Novecento trat zum erstenmal in Mailand, 1925, vor die Öffentlichkeit und wird von Margherita Sarfatti präsidiert. Diese Frau stellte sich dem Züricher Publikum gleichzeitig mit einem klugen und maßvollen Vortrag vor, zu dem einzig bemerkt sei, daß die Kunst von kollektiven Impulsen wohl beeinflußt und getragen werden kann, letzterdings aber immer und überall vom individuellen Vermögen der schöpferischen Persönlichkeit abhängt: Der äußere Erfolg, das Mitgehen der Masse Mensch hat damit zunächst nichts zu tun.

Höchst anregend und willkommen war eine große Ausstellung Kokoschkas, die der Charakteristik in verschwen-

er auf bewährter Höhe steht und für die Schweiz bedeutet, was Bonnard für Frankreich. Seine Palette hat etwas Unverwüstliches, und wo sie es nicht Hodler gleichtun will, gehört ihr in manchem die Zukunft. Hermann Ganz.

WINTERTHUR

Das Winterthurer Museum widmete Niklaus Stöcklin eine Ausstellung, die einen gewissen sensationellen Eindruck hinterließ. Es geht um einen Mann, der heute nicht viel über dreißig Jahre zählt und der sich der auffallenden Bevorzugung durch weit über die Landesgrenzen hinaus bekannte, angesehene Sammler erfreut, obwohl sein bisheriges Schaffen recht problematisch ist. Stöcklin ist Basler. Sein Name reimt sich auf Böcklin. Was eines tieferen Sinnes nicht entbehrt, wenn man Großes und Kleines in gleichem Atemzuge nennen darf. Ist doch auch seine Produktion in der Hauptsache verkappte Illustration. Stöcklin malt Kompositionen, in denen der Erfindungstrieb die sinnliche Unbefangenheit des Auges völlig überwuchert hat. Spukhafte und primitive Vorstellungen — Verschachtelung der perspektivischen Verhältnisse! — begegnen sich darin mit einer Gegenständlichkeit, die romantisch unwirklich und materiell, bizarr, kraus, spitzfindig und handgreiflich in einem ist. Die Charakteristik ist holzschnittartig, trocken, hart, sie wirkt karikaturistisch, der Humor schlägt in Witzigkeit, die Heiterkeit in Galle um. Doch steckt manche erlebte Wahrheit, viel Beobachtung und eine gewisse Dämonie darin. Einzelnes wird wie als Krankengeschichte der gegenwärtigen Malerei selbst erzählt. Ohne das Baseler Museum, will sagen, ohne Konrad Witz, ist Niklaus Stöcklin undenkbar. Unsinnlich, kläubelnd, grüblerisch gibt er sich voller Hinterhältigkeit und trüben Nebensinns. Froher, gelöster wird die Palette eigentlich erst in jüngeren Ansichten aus dem Süden, mutet dort aber ziemlich unpersönlich an. Hermann Ganz.



RENÉE SINTENIS, DER „ESEL VON SEELOW“
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

derischer Fülle alle wesentlichen Anhaltspunkte bot. Das war zweifellos von Vorteil, da Kokoschkas Hauptstärke in der Dynamik expressiver Elemente und nicht im Statischen zuständlicher Mittel, also im engeren künstlerischen Haushalt, liegt. Die wahrhaft exemplarische Schau umfaßte, von der Graphik abgesehen, nicht weniger als hundert Bilder, und sie vermittelte zugleich ein aufschlußreiches Spiegelbild der Zeit, da eine lange Reihe öffentlicher Galerien mit ihrem Besitz beteiligt waren. Die offizielle Anerkennung, die sich darin dokumentiert, ist sicher nicht gering, doch dürfte sie in Zukunft noch Korrekturen erfahren.

In einer andern Kunsthausausstellung vereinte Cuno Amiet sehr Ungleichwertiges, entsprechend seinem unbezwinglichen Produktionsbedürfnis, das kaum eine Pause zu kennen scheint. Einem andern dürfte das leicht Abbruch tun. Ihm nicht. Anders sind gewisse freskale Aufträge kaum noch zu erklären, deren er sich erfreut. Und doch gelingen ihm immer wieder Dinge, fast möchte man sagen nebenbei, in denen

BERN

In Bern wurden die van Goghs der Sammlung Kröller gezeigt, die vorher in Basel ausgestellt gewesen waren. Wer die Sammlung im Haag gesehen hat, wo sie sich nicht entfalten kann, war angenehm berührt, da sie in Bern vorzüglich gehängt war. Um so deutlicher trat aber zutage, daß die Bilder van Goghs, die die Sammlung Kröller besitzt, wenig gesiebt sind. Es bleiben eigentlich nur ein Dutzend vollwertiger Werke. Und selbst diese weisen wieder darauf hin, daß der hohe Ruhm van Goghs leise schon zu verblassen beginnt. Der merkwürdige Künstler wird manches von seinem Weltruf hergeben müssen, ehe er endgültig seiner Zeit und seinen Genossen eingegliedert werden kann. K. Sch.

CHRONIK

Willy F. Storck ist nach langer Leidenszeit einer tückischen Krankheit erlegen, der er durch Jahre mannhaft getrotzt hat. Mit ihm ist einer der tatenfreudigsten und von seiner Aufgabe begeistertsten jüngeren Museumsleiter Deutschlands dahingegangen. In der Schule Wicherts, dessen Assistent er in Mannheim gewesen ist, hat Storck das Amt eines Museumsdirektors, als eines Erziehers zur Kunst, zu erfassen gelernt. Als er nach Karlsruhe berufen wurde, um die Galerie neu zu ordnen, die bis dahin Hans Thoma verwaltet hatte, ergriff er mit Freude die dankbare Aufgabe, den reichen Stoff zu formen und zu gliedern. Aus einer provinziellen Galerie machte er zielbewußt das Hauptmuseum einer alten Kulturprovinz, indem er die Werke heimischer Kunst, die bis dahin stiefmütterlich behandelt waren, in den Hauptsälen eindrucksvoll zur Schau stellte und diesen Teil der Sammlung, deren Bedeutung nun erst erkennbar wurde, durch geschickte Ankäufe vermehrte.

Über den Rahmen seines Museums hinaus hat Storck durch die Organisation großer Ausstellungen anregend auf das Kunstleben Süddeutschlands gewirkt. Die große Ausstellung schweizerischer Kunst, die in veränderter Gestalt später auch im Berliner Kronprinzen-Palais gezeigt wurde, war sein Werk. Noch vom Krankenlager aus bemühte er sich um die Gedächtnis-Ausstellung für Wilhelm Trübner, die dann in Basel stattfand, weil Karlsruhe nicht die Mittel für die Veranstaltung aufzubringen vermochte.

*

Seit uns nach der Inflation der Segen eines neuen Hartgeldes beschieden wurde, haben wir mancherlei an Münzprägungen bedenklicher Art erlebt. Die Gelegenheit einer künstlerischen Erneuerung des deutschen Münzwesens von Grund auf ist versäumt worden, so viel vor einigen Jahren von solchen Dingen geredet wurde. Die Münzen waren kaum besser als manche von den vielgeschmähten Geldstücken der kaiserlichen Zeit, aber sie waren wenigstens nicht schlechter. Das neue Fünfmarkstück, das uns kürzlich beschert worden ist, hat auch diesen Rekord gebrochen. Es verdient den Ehrentitel der schlechtesten Münze, die wir seit langem gehabt haben. Die Verhältnisse von Bild und Schrift, von Raum und Dekor sind so gründlich verfehlt, wie nur möglich. Die kleinlich durchgebildete Eiche mit der großen Jahreszahl am Fuß, der winzige Sternenkranz und die klobige Umschrift, die dann nochmals von einem Perlrand gerahmt wird: es übertrifft alle Erwartungen; und die Vorderseite mit dem kleinen Adler und der viel zu schweren Schrift ist nicht besser als die Rückseite. Man fragt sich, ob wirklich der Reichskunstwart diesem Geldstück seinen Segen gegeben, oder ob wieder einmal der Instanzenweg den guten Willen ertötet hat. Denn vor nicht langer Zeit gab es ein Preisausschreiben des Reichsfinanzministeriums zur Erlangung neuen Hartgeldes, das immerhin einige brauchbare Vorschläge gezeitigt hat. Man darf sich also nicht hinter die billige Behauptung verstecken, es werde heute nichts Besseres geleistet. So schlimm hätte es nicht zu kommen brauchen.

*

Glückliche Entdeckungen von Zeichnungen und Gemälden haben unseren Besitz an Werken Matthias Grünewalds in den letzten Jahren bedeutend bereichert. Vor einigen Monaten wurde die Nachricht von einem neuen Funde verbreitet, den Heinz Braune in der Kirche zu Münnerstadt gemacht habe. In vier Flügeltafeln eines Altars, die bisher auf Grund einer alten Urkunde dem Bildhauer Veit Stoß zugeschrieben wurden, wollte er die Hand Grünewalds erkannt haben. Die Nachricht wurde mit ungläubigem Stillschweigen aufgenommen, aber der Respekt vor der hervorragenden Kennerschaft ihres Urhebers forderte vor einer Ablehnung nochmalige Prüfung durch eigenen Augenschein. Der Unterzeichnete muß bekennen, daß er die Hand Grünewalds in den Münnerstädter Tafeln nicht zu entdecken vermag. Die alte Zuschreibung an Veit Stoß erscheint durch den Vergleich mit dessen bekannten Kupferstichen immer noch durchaus plausibel. Jedenfalls aber gehören die Bilder einer Schulrichtung an, mit der man den jungen Grünewald schwerlich in Verbindung zu bringen vermag. Es scheint noch immer richtig, was schon vor Jahren ausgesprochen worden ist: daß man die Spur Grünewalds um die Jahrhundertwende in Frankfurt zu suchen hat, wo der merkwürdige Dominikaneraltar des alten Holbein seine Einwirkung erkennen läßt. In dieser Richtung muß man nach Jugendwerken des Meisters fahnden, falls solche sich noch verbergen sollten. Am Mittelrhein, für dessen Kunst die schöne Darmstädter Ausstellung dieses Sommers manche Aufklärung gegeben hat, scheinen Grünewalds Anfänge verwurzelt zu sein, nicht in dem fränkisch-bayrischen Kunstkreise, dem die Münnerstädter Tafeln angehören. Glaser.

*

Vor dem Krieg war oft Gelegenheit, die Dekorationskünste der Berliner Baubehörden zu ironisieren, wenn Fürstenempfänge, Regierungsjubiläen u. dergl. öffentlich gefeiert wurden. Die Republik hat dann einen Reichskunstwart berufen. Man sollte meinen, daß er nun der verantwortliche Festordner sei. Es heißt aber, daß ihm die Baudirektion gelegentlich der Geburtstagsfeier des Reichspräsidenten die Dekorationsaufgabe aus der Hand genommen hat und daß er es sich hat gefallen lassen. Das klingt wahrscheinlich. Denn für die Dekoration des Brandenburger Tors kann Redslob nicht verantwortlich sein. Sie spottete jeder Vorstellung. Die Reihe kleiner spitzer Pyramidenlorbeeren auf der Höhe des Tors ging weit über alles Wilhelminische hinaus. Es war, alles in allem, armselig provinziell, es war kläglich!

Und dabei lebt in Berlin ein Mann wie Poelzig, der einen wirksamen Dekorationsentwurf in einer halben Stunde macht!



HANS THOMA, ACKERFELD

AUS DER SAMMLUNG GEORG W. MÜLLER, DÜSSELDORF. VERSTEIGERUNG BEI MATTH. LEMPERTZ, KÖLN AM 22. NOVEMBER

KÜNSTLERANEKDOTEN

Eine anmutige junge Dame soll von ihrer Erzieherin zum Kunstverständnis erzogen werden. Sie wird stundenlang durch die Museen geschleift — ohne den geringsten Erfolg. Eines Tages tritt eine Wandlung ein. Die junge Dame geht instinktsicher stets auf die bedeutendsten Bilder zu und bleibt andächtig schweigend eine Zeitlang davor stehen. Die Erzieherin traut ihren Augen kaum und sondiert vorsichtig die Psyche ihrer Schülerin. Nach einigem Erröten gesteht diese: „Ach wissen Sie, Fräulein, ich habe jetzt herausgekriegt, daß vor den wichtigsten Bildern meistens — — Stühle stehen!"

*

Drei Herren kommen eine Viertelstunde vor Ablauf der Besuchszeit in das Museum einer größeren deutschen Stadt. Der Aufseher am Eingang bedauert, daß sie für die kurze Spanne je eine ganze Mark opfern sollen und beschließt aus eigener Machtvollkommenheit, die kleine Gesellschaft auf ein einziges Billett hineinzulassen. Wie er dies Billett dem scheinbar Würdigsten überreicht, gibt er den guten Rat: „Nun sausen Sie aber, damit Sie noch alles sehn!"

*

Manet über Berthe Morisot: „Ohne mich hätte meine Schwägerin nicht existiert. Sie hat nur meine Kunst auf dem Fächer spazieren getragen."

*

Ein holländischer Kunsthistoriker hat in Italien einen Rembrandt entdeckt. Um ihn ausführen zu können, läßt er eine moderne Schneelandschaft darüber malen. Wodurch alle Schwierigkeiten behoben werden. Zu Hause läßt er das Bild dann waschen. Zuerst verschwindet die Schneelandschaft, dann der Rembrandt, und zurück bleibt ein Bildnis Viktor Emanuels.

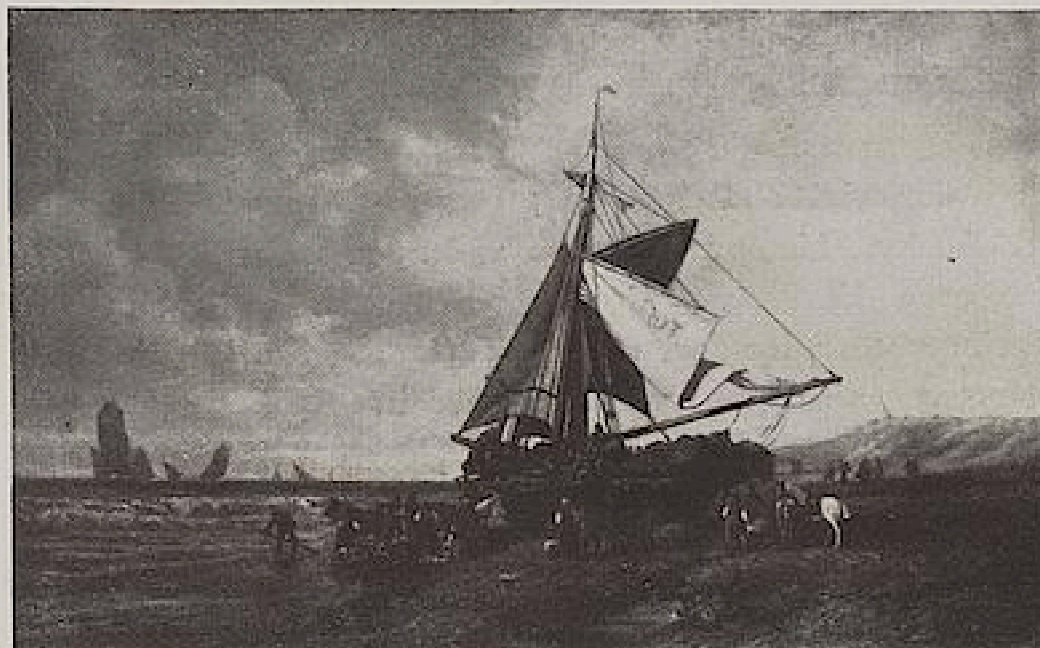
*

Ein Kunsthistoriker hatte in Königsberg i. Pr. einen Vortrag zu halten. Tagsüber besah er sich die Stadt. Auf dem Schloßhof wurde der Boden aufgewühlt. Er fragte, was dort gemacht werde. „Wir suchen die alten Grundrisse des Schlosses", wurde ihm erwidert. „Und wer zahlt das?" „Nun, die Notgemeinschaft." „Und was tun Sie nachher?" „Nachher schütten wir alles wieder zu."

*

Erster Kunsthändler: „Wat kost' det leckere Figürche?" Zweiter Kunsthändler: „Fünfhundert Mark." Erster Kunsthändler: „Wat? Det Schießding!"

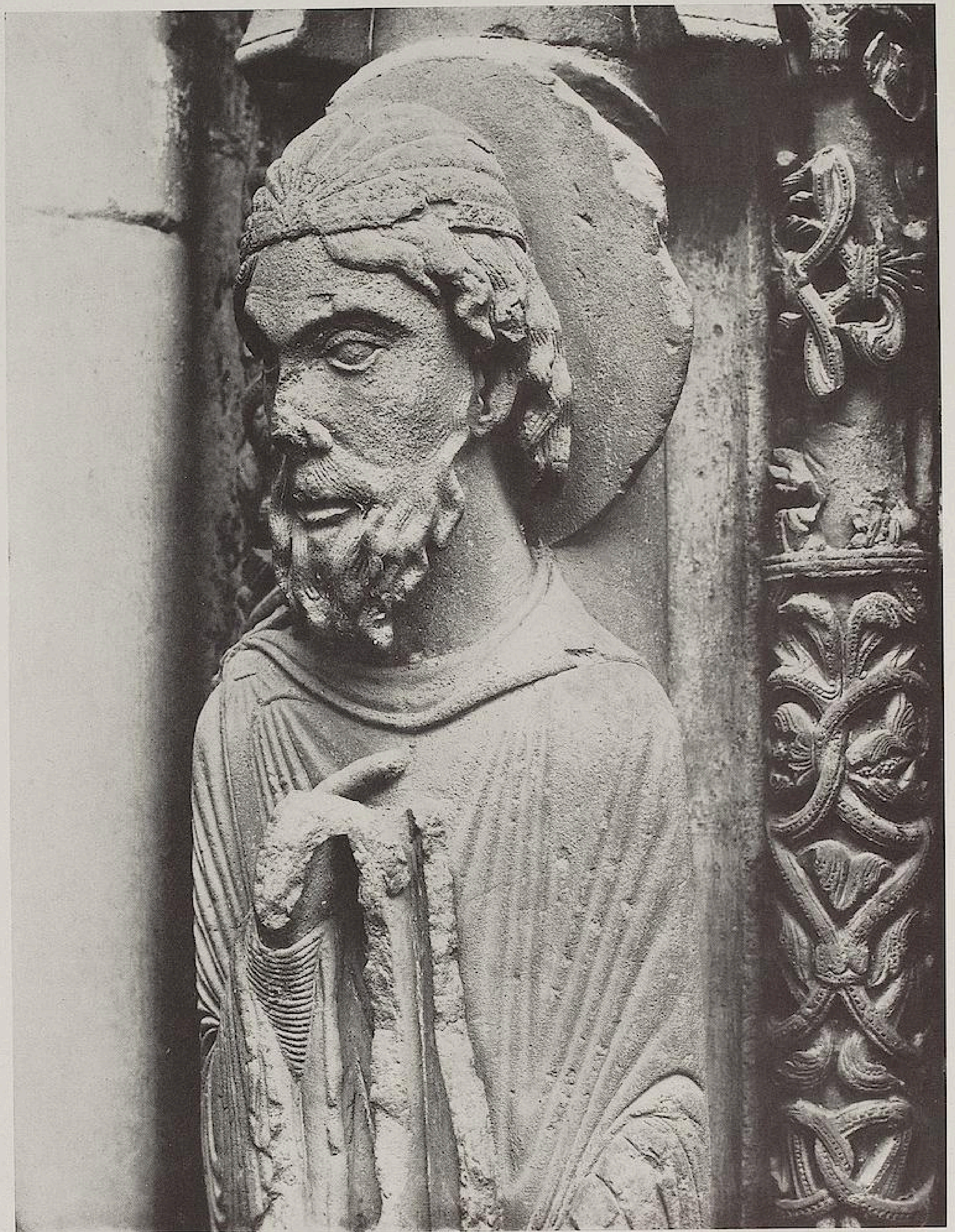
*



CHARLES HOGUET, OSTENDER FISCHERBOOT

SAMMLUNG DR. L. AUF SCHLOSS P. II. TEIL. VERSTEIGERUNG AM 14. NOVEMBER BEI JAC. HECHT

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. OKTOBER, AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



CHARTRES, KÖNIGSFIGUR AM WESTPORTAL DER KATHEDRALE



REAKTION

VON

KARL SCHEFFLER



HANS MEID, ILLUSTRATION

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Aus dem Liederbuch „Der Spielmann“ von A. Ebel und W. Witzke, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M.

n diesen Blättern, in der programmatischen Erklärung beim Beginn des 26. Jahrganges, ist dargelegt worden, welche Überzeugungen einst „Kunst und Künstler“ das Gesicht gegeben haben, und daß es vor allem jene ungesunde, verführende Romantik war, an deren deutschem Wesen die Welt genesen sollte und deren Hauptvertreter in der Malerei damals Böcklin und Klinger waren, der die Zeitschrift Abbilder einer besseren, einer wirklich gestalteten, lebensnahen und naiven Kunst entgegenhalten wollte. In derselben Erklärung ist auch gesagt worden, daß dieses alte Programm nach dem Kriege wieder aktuell geworden sei, weil der deutsche Hang zum Ideologischen und Literarischen in der bildenden Kunst mit der expressionistischen Romantik anspruchsvoll wieder auflebte.

Daß diese expressionistische Romantik ihrem Wesen nach der deutsch-römisch gefärbten Ro-



HANS MEID, ILLUSTRATION

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. AUS DEM LIEDERBUCH „DER SPIELMANN", VERLAG MORITZ DIESTERWEG, FRANKFURT A. M.

mantik vor dreißig Jahren verwandt ist, beweist nun schlagend die Wiedererweckung Böcklins, die eben jetzt vorgenommen wird — von denselben Anwälten der Kunst, die sich für den angeblich revolutionären Kunstgedanken unserer Tage mit aller Kraft einsetzen. Dort Böcklin und hier Nolde oder Schmidt-Rotluff: das sind Pole einer und derselben Kunstwelt. Es tut nichts zur Sache, daß die Romantik der Gegenwart sozialistische und kommunistische Tendenzen hat, und daß die Böcklinromantik ausgesprochen nationalistisch gefärbt ist; es ist nicht mehr Unterschied, wie zwischen bolschewistischen und fascistischen Regierungsmethoden. In Wahrheit ist beides Reaktion. Denn Reaktion ist überall, wo die Freiheit, die der Kunst Lebenselement ist, vergewaltigt wird, sei es von außen oder von innen. Diese Vergewaltigung ist auch dort, wo der Künstler nicht von der Erscheinung und ihrer Gestaltung ausgeht, sondern von der Idee, vom Stilbegriff, von irgendeiner akademischen Systematik. Eben weil beides Reaktion ist, kann es von denselben Anwälten mit Erfolg propagiert wer-



MAX PECHSTEIN, APFELBAUM. FEDERZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE



KÄTE KOLLWITZ, SELBSTBILDNIS. TUSCHZEICHNUNG. 1889

MIT ERLAUBNIS VON EMIL RICHTER, DRESDEN.



WILLY JAECKEL, MÄDCHENBILDNIS. PASTELL

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

den. Wenn im Kronprinzenpalais die politisch links orientierte Romantik das Feld beherrscht und in der Nationalgalerie die rechts orientierte, nationalistisch in Anspruch genommene, so darf man keineswegs von Gesinnungslosigkeit sprechen, die auf beiden Achseln trägt; es ist die natürliche Auswirkung eines reaktionären Kunstgefühls, das die wahre Freiheit nicht kennt, mit verschiedenartigen Vorzeichen.

Dieser starre Kunstbegriff regiert die Zeit. Wenn in kommunistischen Gesinnungstheatern, vor den Augen zahlungsfähiger Bürger, die Kunst zur Dienerin, zur Handlangerin politischer Tendenzen gemacht wird, wenn eine wahrhaft barbarische Vermischung von Schauspielkunst und Kino stattfindet, wenn krasse Wirkungen gehäuft werden, um dramatisierte Leitartikel zu sensationieren, so ist es im Grunde nichts anderes, als wenn Wilhelm der Zweite in Hoftheatern mit Hilfe von Dramen Regierungspolitik, wenn die Heeresleitung im Krieg, um die Kriegslust wachzuhalten, patriotische Filme herstellen ließ. Ob in einer Siegesallee Marmorpuppen von Fürsten oder von Revolutionsführern stehen, gilt gleichviel. Es gibt nicht nur einen Hurrahpatriotismus, sondern auch einen Hurrahnihilismus; und beiden verwandt ist das, was man Hurrahidealismus nennen könnte. Die Kunst leidet hier wie dort; in beiden Fällen wird der Kunst verboten, den Stoff völlig „durch die Form zu vernichten". In beiden Fällen wird die Kunst unbescheiden. Bescheiden kann nur die echte, die naturhaft naive Kunst sein — bescheiden und zugleich siegreich wie die Natur selbst. Die gedanklich konstruierte und die zweckhaft politisierte Kunst ist stets ein Qui pro quo und wird zu einem Feldzeichen, worum sich Parteigänger scharen. Und es ist dann ziemlich gleichgültig, ob es Parteigänger aus Ideologie oder aus Berechnung sind.

Angesichts der Böcklinausstellung, die in der Nationalgalerie veranstaltet worden ist, muß man sagen: es ist nichts vergessen, nichts gelernt worden. Um dreißig Jahre sind wir zurückgeworfen. Die Tatsache, daß es Wortführer der Allermodernsten sind, die Böcklin aufs neue verherrlichen, die Tatsache des großen äußeren Erfolgs spricht laut. Die Lage ist fast noch schlimmer als vor einem Menschenalter, weil die Gegenspieler fehlen und weil die Reaktionäre mit Gebärden von Revolutionären daherkommen. Es beginnt schon mit einer Irreführung. Denn es wird getan, als müsse Böcklin gerettet und vor uns, den „Vertretern des Impressionismus" (was gleich die zweite Irre-



GEORG SCHRIMPF, BEI DER TOILETTE. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE
MIT GENEHMIGUNG DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

führung ist), in Schutz genommen werden. Die Wahrheit ist, daß Böcklin vor fünfunddreißig Jahren von unserer Generation auf den Schild gehoben worden ist, daß seine gegenständliche Romantik uns nicht weniger berauscht hat wie die Richard Wagners, daß wir die ersten waren, die ihn gegen die Lieblinge der Väter, gegen Anton von Werner, Defregger usw. verteidigten, die in seinem Pantheismus eine Spiegelung eigener Weltanschauungsinstinkte erblickten, und daß wir, nicht leichtfertig, sondern nach ernsten Kämpfen — nach ernsteren als sie heute beliebt sind — von ihm erst gelassen haben, als das Wesen der Malerei uns aufging. Es kann nichts für Böcklin gesagt werden und es wird tatsächlich nicht ein Wort gesagt, das wir nicht schon vor mehr als dreißig Jahren gesprochen hätten. Was den heutigen Anwälten an Gründen genügt, hat uns nicht genügt, weil es ernster Kunstbetrachtung nicht genügen kann.

Als Böcklin zuerst in Deutschland, in einer Umwelt armseligster künstlerischer Banalität erschien, mußte er wie eine Erlösung wirken. Da war ein Mensch mit gedanklicher Ursprünglichkeit, mit Feuer, mit universaler poetischer Empfindung, der nicht die Philisterwelt darstellen wollte, sondern das Element des Meeres, des Frühlings usw. Seine Vorstellungen, seine Kühnheiten frappierten und wirkten inmitten des schwunglosen Lebens jener Jahre, neben der Malerei Anekdoten erzählender Photographen, geradezu genial. Was Wunder, daß er wie ein Befreier von uns begrüßt wurde! Das konnte aber nur dauern, bis wir eine noch freiere, bis wir eine ganz souveräne Malerei kennen lernten. Es wird die Anekdote erzählt, daß Degas, eine von Manet gemalte Birne mit einem von Ingres gemalten Jupiter vergleichend, gesagt hat: „Eine so gemalte Birne schmeißt jeden Gott um". In diesem Sinne schmiß Manet den ganzen Böcklin um, distanzierte ihn, ließ seine begeisterte Schätzung einfach nicht mehr zu. Es war ein Entweder-Oder, ein Kompromiß war unmöglich.

Es wäre nichts gegen eine Böcklin-Gedächtnisausstellung beschränkten Umfanges einzuwenden gewesen. Es wäre auch nichts gegen den Versuch einer „Rettung" einzuwenden, wenn neue Gesichtspunkte gezeigt worden wären. Statt dessen ist der ganze erste Stock der Nationalgalerie ausgeräumt worden, es ist die sehr umfangreiche Ausstellung mit Pomp, mit brennenden Fackeln, Fahnen und feierlichem Einzug der Gäste eröffnet worden, und Heinrich Wölfflin ist aus der Schweiz gekommen, um die Festrede zu halten. Wenn von irgend jemand, so hätten wir von diesem ruhmreichen Gelehrten aufklärende Worte erwartet. Im wesentlichen blieb es aber bei einer Polemik. Er meinte, man brauche nicht Kenner zu sein, um Böcklin zu verstehen; und er glaubte im Ernst, Böcklin damit über viele, wenn nicht über alle Künstler zu erheben. Von dem Impressionismus sagte er, dieser sei inzwischen überwunden worden; als ob Kunstwerke von Manet, Cézanne u. a., die den Ewigkeitszug haben, überwunden werden könnten. Und gar von einem Stil! Weiter sagte er, die Bilder dieser Maler hätten keinen Gegenstand gehabt. Keinen literarischen Gegenstand, das ist richtig; sonst aber haben sie die ganze sichtbare Welt, das ganze lebendige Leben zum Gegenstand gehabt. Was ja wohl genügt, weil da alles, was sich denken läßt, „ohnehin dabei" ist. Zu lauter Großstädtern hat Wölfflin gesagt, Böcklins Naturgefühl könne von Großstädtern nicht verstanden werden. Während doch gerade der Bauer nicht Kentauren, der Seemann nicht Nereiden gelten läßt, und die Vorliebe für



KÄTE KOLLWITZ, HEIMARBEITERIN. PLAKAT. LITHOGRAPHIE. 1925
MIT ERLAUBNIS VON EMIL RICHTER, DRESDEN. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

solche Phantasiegeschöpfe vielmehr gerade in der Großstadt heimisch ist. Ohne Gymnasialbildung keine Böcklinbegeisterung. Wölfflin verglich dann die sehr konventionelle Zeichnung Böcklins der Kinderzeichnung, fügte aber hinzu, der Künstler sei daneben ein großer Theoretiker gewesen. Das ist es ja: er war als Künstler Theoretiker, er hat seine Bilder gedanklich konstruiert, hat in Gegenständen gedacht und hat so, um das Wort Schillers einmal umzukehren, die Form durch den Stoff vernichtet.

Das Vorwort zum Katalog hat Ludwig Justi geschrieben. Weit entfernt davon, neue, der Prüfung werte Argumente beizubringen, hat er den gefährdeten Posten endgültig verloren. „Wir kennen nichts Minderes von Manet, nichts von Caspar Friedrich oder Leibl", schreibt er. Gibt es denn aber einen Meister, der nichts Minderes gemalt hätte? Auch Justi meint, die Impressionisten hätten „Gestalten ohne einen in Betracht kommenden Sinn" gemalt, wobei er den einzig in Betracht kommenden Sinn, den malerischen, übersieht. Die Farben Böcklins „glühen wie Edelsteine", sind „grundsätzlich aber immer etwas gebrochen". Zum Schluß heißt es, „um das schiefgewordene Urteil zurechtzurücken", seit Giorgione sei nie leichter, zarter, reicher, dichter (!), lebendiger, blühender gemalt worden". Er stellt Böcklin über Rubens, denn „nur Rubens hat diese Welt so blutvoll gestaltet wie er, aber sogar Rubens nicht so unabhängig vom Überlieferten". Das ist dann der Gipfel einer von den Musen verlassenen Kunstbetrachtung.

Das Studium der Ausstellung ergibt, daß über Böcklin Neues kaum noch zu sagen ist. Ein merkwürdiger, eindrucksvoller Mensch und ein schwacher Gestalter, ein oft geradezu schlechter Maler. In der umfangreichen Ausstellung sind ein paar Bilder, die gewisse Reize haben; doch sieht man nicht ein einziges wirklich hervorragendes, künstlerisch überzeugendes Bild. Die Grundeinstellung ist unmalerisch, ja unkünstlerisch. Es ist weder dort zu einem Gelingen gekommen, wo Böcklin abhängig ist von Schirmer, Dreber, Lessing, Poussin, von der Antike, von pompejanischen Wandmalereien oder Renaissancebildern, noch dort, wo er einem derben Realismus huldigt und ihn nur gegenständlich ins Phantastische erhebt, indem er Kentauren, Nereiden, Faune usw. zum Greifen wirklich malt. Diese Malerei ist naturburschenhaft raffiniert, sie ist eine wirkungsvolle Verbindung von Glaspalastkunst mit drastischen Einfällen. Sie ist nichts weniger als koloristisch, sondern nur bunt, sie ist nicht vom Pinselstrich gestaltet, sie ist stumpf, hart, unbeschwingt und

ganz ohne jene Vibration, die den Betrachter in Erregung versetzt*.

Der äußere Erfolg aber ist groß. Er ist immer groß, wo der deutsche Idealismus programmatisch auftritt. Es kümmert die Deutschen wenig, ob idealistische Künstler, Maler sowohl wie Dichter, ihre Vorstellungen auch künstlerisch haben realisieren können, ob ihre innere Welt mit Handwerk und Tradition in Verbindung gebracht worden ist, ob der Lieblingskünstler die Willkür überwunden hat und in die Schar der Meister aller Zeiten und Länder aufgenommen wird. Im Gegenteil: die Willkür gilt gar noch als Vorzug, als Signum der großen Persönlichkeit. Hier liegt die Tragik des wiederauflebenden Falles Böcklin, die deutsche Tragik einer hochgestimmten Ideologie. Nicht Böcklin ist eigentlich die Gefahr. Er ist eine einmalige Erscheinung und für alle Zeiten merkwürdig. Die Gefahr sind die Böcklinianer. Wenige nur vermögen sich vorzustellen, daß auch der im rechten Wortsinne ein Idealist ist, dem die Gesinnung, das Menschentum in der Kunst nicht genügen, der vor allem Gestaltungskraft fordert und der es für Verrat am Heiligsten der Kunst hält, auch nur um Haaresbreite von dieser Forderung abzugehen. Böcklin wird ungewollt zum Symbol für die ungeheuren Gefahren des deutschen Idealismus, für den Mißbrauch, der mit etwas an sich Ehrwürdigem fort und fort getrieben wird, weil die Flagge „Idealismus" schlechterdings jede Halbheit und Unklarheit, jedes Wollen ohne Können decken soll. Gerade weil wir uns selbst für Idealisten halten, fühlen wir die Pflicht, alles zu sagen, so hoch die Wogen auch wieder gehen mögen. Und so sagen wir es denn auf jede Gefahr hin, in der Gewißheit, von der Zukunft nicht verleugnet zu werden.

* In der Schweiz hat man, gelegentlich der Böcklinfeiern, über die Kritiker Böcklins den Stab gebrochen. Es ist dort eine Frage des Patriotismus. Bei dieser Gelegenheit ist dann wiederholt — auch von Wölfflin — gegen ein Wort meiner Kunstgeschichte Einspruch erhoben worden, das folgendermaßen lautet: „In der Geschichte der Kunst wird er (Böcklin) fortleben als eine Merkwürdigkeit: als der Maler und Poet des Darwinismus." Schwer verständlich ist, was darin Herabsetzendes liegen soll. Verkörperer einer Jahrzehnte beherrschenden Weltanschauung zu sein, scheint mir nichts Kleines. Wahrscheinlich wird der Satz mißverstanden. Er soll ausdrücken, daß in Böcklins Bilderwelt jener Geist herrscht, der gewisse Teile der „Klassischen Walpurgisnacht" gedichtet hat und der, wie man weiß, mit der Auffassung Darwins, diese vorwegnehmend, in manchem übereinstimmt. Was Goethe in diesem Gedicht großer Art gegeben hat, ist, so könnte man sagen, die Mythologie einer natürlichen Schöpfungsgeschichte — mit Hilfe griechischer Fabelwesen. Böcklin gab dasselbe, auch mit Hilfe derselben mythologischen Gestalten, wenn auch ohne Faust, Mephisto und Homunkulus. Über seinem Meer scheint es zu klingen:

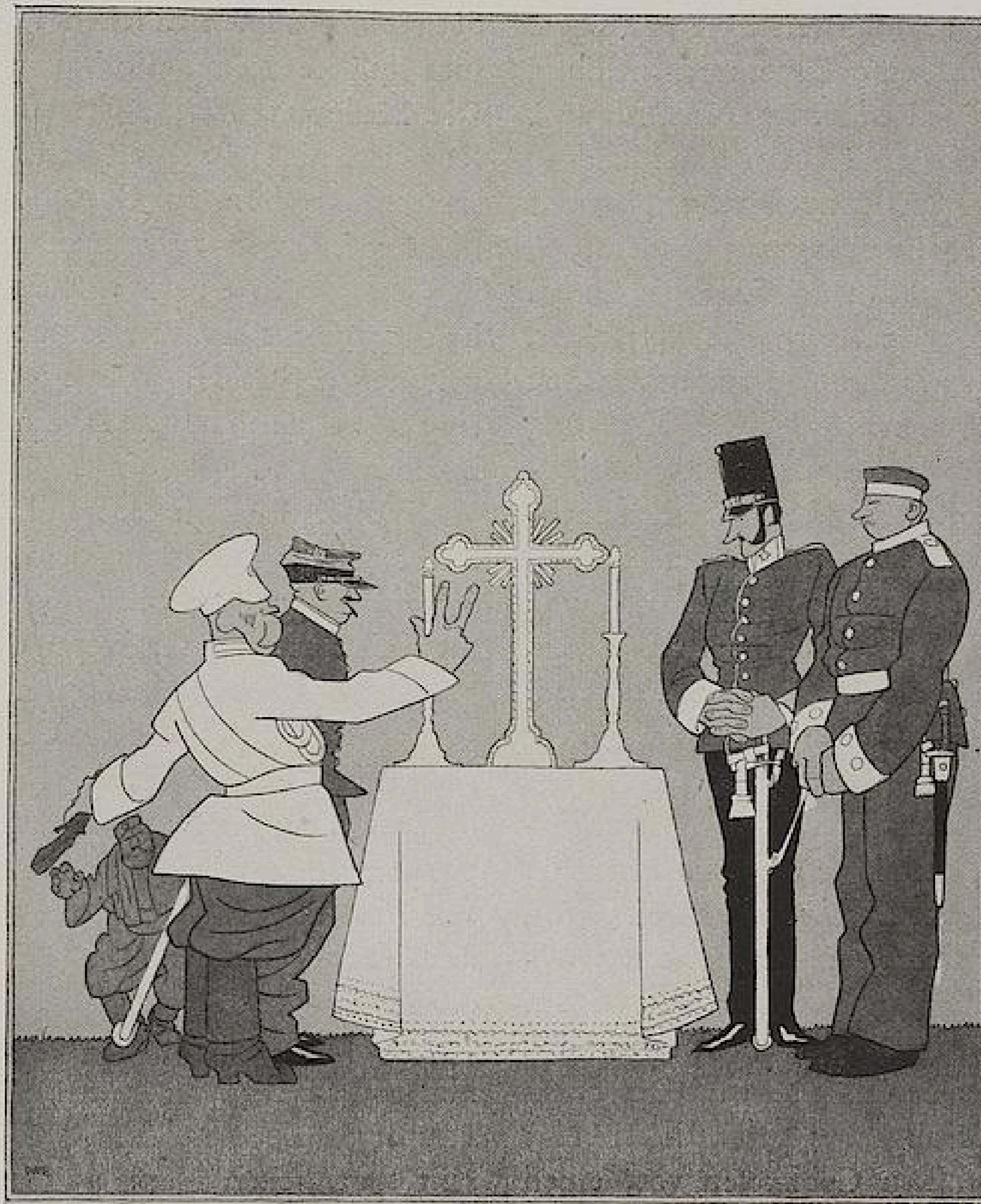
„Alles ist aus dem Wasser entsprungen!
Alles wird durch das Wasser erhalten!
Ozean, gönn' uns dein ewiges Walten!"

Das Motto der gemalten Schöpfungssymbolik Böcklins könnte sein: „So herrsche denn Eros, der alles begonnen!" Man könnte von Liebesspielen der Zuchtwahl reden, von Sinnbildern der Lebensmetamorphosen, von ernsten und humoristischen Bildergleichnissen des Kampfes ums Dasein. Allerdings gehört ein wenig Phantasie dazu. Und noch mehr Phantasie ist nötig, um dann einzusehen, daß solche Vorstellungen sich in keiner Weise befriedigend malen lassen. Oder muß, um es zu beweisen, ein neues Traktat „Über die Grenzen der Malerei und Poesie" geschrieben werden?



HANS MEID. ILLUSTRATION

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. AUS DEM LIEDERBUCH „DER SPIELMANN", VERLAG MORITZ DIESTERWEG, FRANKFURT A. M.



OLAF GULBRANSSON, ZEICHNUNG FÜR DEN SIMPLIZISSIMUS
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

BÖCKLIN

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

Vor hundert Jahren kam er zur Welt, und um 1855 entstanden seine ersten eigenen Bilder, die niemand beachtete und die zu seinen besten gehören; Idyllen von zurückhaltender Romantik. Sie erinnern an seinen Lehrer Schirmer und zuweilen an Corot. Er hat lange warten müssen, viel länger als der um zwölf Jahre ältere Menzel.

Anmerkung der Redaktion: Dieses ist der Auszug eines Aufsatzes, den Julius Meier-Graefe für die Frankfurter Zeitung geschrieben hat. Meier-Graefe hat vor etwa zwanzig Jahren das Entscheidende getan, um den „Fall Böcklin" zu klären. Mit dem Erfolg, daß er maßlos angegriffen wurde. Heute scheint es uns nur loyal zu sein, daß wir seinen Worten weitere Verbreitung geben und uns mit aller Deutlichkeit zu seiner Grundauffassung bekennen.

Erst die Generation von 1890, die für Wagner und Nietzsche brannte, erkor ihn als dritten. Inzwischen hatten die Bilder die Zurückhaltung abgestreift. Damals feierte er Triumphe, wie sie nur den ganz großen Unwahrheiten zuteil werden.

Heute ist diese rauschlustige Epoche ein wenig von uns abgerückt. Die Bilder hängen in den Museen neben vielen anderen. Zuweilen tritt ein Paar auf der Hochzeitsreise vor das Spiel der Wellen. Sie schmiegt sich sehnend an ihn, und es wird ihr ganz anders, und er plätschert an ihrem Ärmchen herum und sehnt sich ebenfalls. Der eigentliche Kult hat sich in das Vaterland des Meisters zurückgezogen und wird dort mit schweizerischer

Gelassenheit aufgehoben. Man feiert die Feste, wie sie fallen. Basel macht eine Zentenarausstellung, und Wölfflin hält schöne Reden. Alles in Ordnung. Bei uns ging es einmal anders zu, ganz anders, und es könnte sich lohnen, zu untersuchen, warum das eigentlich so war. Es ist sogar das einzige, was bei dieser Retrospektive in Frage kommen könnte: nicht die Bilder, sondern die Betrachter. Auf Opern Wagners trifft dasselbe zu, und es hat immer noch einen eigenen Reiz, die Übertragung des Musikdramas auf die wogenden Busen im Parkett zu beobachten. Die Reflexe Böcklins haben nachgelassen. Die meisten modernen Paare machen sich ihr Spiel der Wellen zu Hause und pfeifen sich was.

Damals war es anders, und man fragt sich, wie dieser irgendwo bei Florenz lebende Schweizer die Deutschen so behexen konnte; und zwar nicht nur die ad hoc berufene Masse der zum Wogen bestimmten Busen, sondern zuerst und vornehmlich die für geistig geltende Minorität. Die Elite kämpfte um ihn erbittert. Das Teuflische war, daß die Gegner, die nichts von ihm wissen wollten, nicht recht, sondern erst recht unrecht hatten, weil sie dem Maler der Toteninsel nicht etwa Leibl oder Liebermann, sondern Grützner oder Defregger vorzogen. Die Verwirrung war groß. Man stelle sich einen pflichtbewußten Gebildeten vor, einen Familienvater mit Kunstdrang, der sich nach Überwindung tiefsten Abscheus zur Einsicht in die Herrlichkeit Böcklins durchgerungen hatte und dem nun, als er sich endlich dem ruhigen Genuß seiner Eroberung hingeben wollte, bedeutet wurde, er sei einer schmählichen Selbsttäuschung unterlegen und befinde sich nicht auf dem Mont Blanc, sondern in einem giftigen Sumpf. Man faßte es nicht. Auch wenn es den Verhexten logisch, mathematisch, physikalisch klar gemacht wurde, sie faßten es nicht. Worte versagten.

Die Wirkung Böcklins interessiert den Soziologen. Was die Menge anzog, war ein legitimes gesellschaftliches Bedürfnis, das von der zeitgenössischen Kunst absichtlich oder notgedrungen vernachlässigt wurde und bei ihm Erfüllung hoffte. Man fand sich in seiner Welt zusammen. In den Bildern der anderen fand man sich nicht. Das lag zumal an den Motiven. Der Kohlstrunk Liebermanns ließ kalt. In den Böcklins ging etwas vor, über das man sinnen konnte und das den Adepten anhielt, sich nicht albernen Kunstproblemen, sondern einer allmenschlichen Idee hinzugeben. Die Idee bildete Kette. Früher war es so gewesen. Die Madonna hatte nicht zu diesem oder jenem Künstler, nicht zu Kunstgelehrten, Händlern, Börsianern, sondern zu Gott geführt. Konnte man nicht wieder so zusammenkommen, wenn nicht in Gott, so in einem von Schönheit und Wahrheit und vor allem von der alten trutzigen Urkraft getragenen Gefilde? Wenn man wollte, hatte man eine deutsche Kunst. Das Auge rollte, und die Busen wogten.

Woher Böcklin seine Librettos nahm, aus Dichterwerken oder aus dem ungebundenen Fundus der Legenden, oder ob er sie selber schrieb, tut nichts zur Sache, wenn die Freiheit und Zugänglichkeit des Bildhaften gewahrt blieb. Diese gefährdete der Verzicht des Gestalters auf alle Hilfen malerischer Überlieferung. Er glaubte auch in der Malerei allein oder nur gestützt auf mittelalterliche Rezepte fertig werden zu können. Die Bedingungen des Bildes erfüllte nicht, wie heute noch hier und da geglaubt wird, die „Naturgebundenheit“ der Geschöpfe Böcklins, die man ihnen am wenigsten abstreiten kann. Im Gegenteil, die Tritonen triefen förmlich von Natur, und eben damit versperren sie die Bilder, da der Betrachter einer sehr spezifischen Natur — man könnte sie haarig nennen — bedarf, um in der Tritonen-Gesellschaft seßhaft zu werden. Werke der französischen Romantiker stellen keine so weitgehenden physiologischen Forderungen und sind dem Geist zuträglicher. Auch die Löwenköpfe und Tigerjagden Delacroix' spielen nicht in gewohnter Umgebung und erschüttern uns. Nie erreicht einer der modernen, mit Lebensgefahr aufgenommenen Filme des Urwalds diese ungehemmte Natur der Bestie. Nur betreiben die Bilder Delacroix' die Erschütterung nicht als Selbstzweck. Sie fesseln den Betrachter mit dem Unwirklichen nur, um ihn in Wirklichkeit zu erlösen. Derselbe Rhythmus, der uns mit der dramatischen Szene entflammt, trägt uns zugleich in eine Sphäre hinauf, von wo wir das Drama als Stilleben erblicken. Auf dieser doppelten Verwandlung beruht die Realität der Kunst. Naturalisten vom Schlage Böcklins begnügen sich mit der ersten Hälfte der Metamorphose.

Jeder Gegenstand genügte Delacroix. Er konnte mit einem Kissen, mit einer Türwand dem Auge Feste bereiten, und er hat es getan. Er griff zu

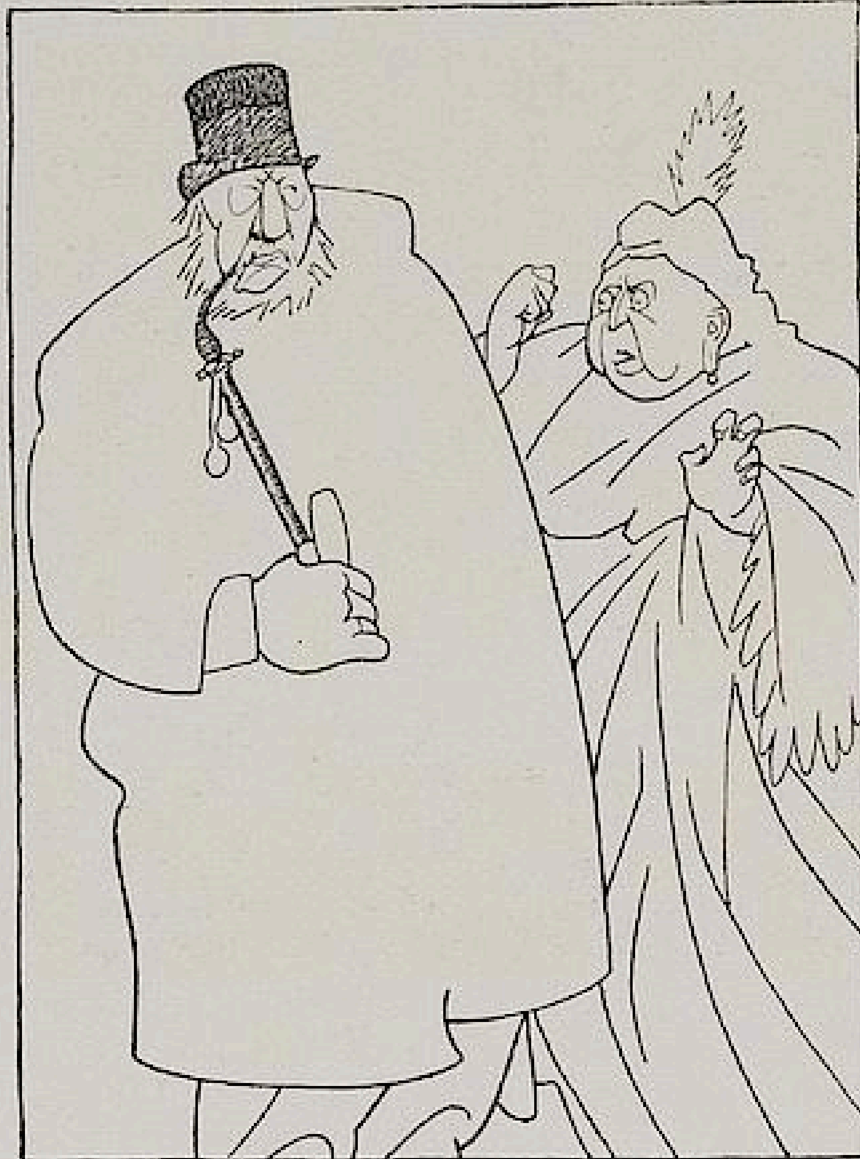


OLAF GULBRANSSON, BILDNISZEICHNUNG DES GEIGERS ADOLF BUSCH

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Goethe und Shakespeare oder zur Bibel, weil auf diesem Wege der Dienst seines Genius hilfreicher wurde. Die Böcklins sind auf ausgefallene Librettos angewiesen, weil sonst in ihren Bildern nichts vorgehen würde. Sie malen das Fremde so fremd wie möglich, halten sich eine ergötzliche Maske vor und machen muh. Die Fiktion wird materialisiert. Wenn sie eine Schlacht malen, lähmen sie den Betrachter mit Entsetzen, und vor ihren apokalyptischen Reitern kann einem schlecht werden. Delacroix, der größte Schlachtenmaler, machte aus dem blutigen Gemetzel ein Blumenbukett.

Gern gönnen wir den Nachbarn ihre Feste. Böcklin wird die Schweizer nicht der Wirklichkeit entziehen. Wir haben wenig Grund, uns mit Erinnerungen an die Zeit, als er bei uns wirkte, aufzuhalten. Denn es war mit allem, was drum und dran hing, ein verteufelt kostspieliges Vergnügen. Uberdies scheint für eine rein historische Betrachtung unsre Immunität noch lange nicht gesichert genug. Den Böcklin sind wir los, gar viele kleine Böcklins sind geblieben.



Es war einmal eine alte Dame, die war sehr zornig auf ihren Nachbar.



Und da kam ihr Enkel und der war ein sehr gescheiter junger Mann, und dem erzählte sie ihren Kummer.



„Aber liebe Großmama," sagte der junge Mann, „da mache ich Dir einen Plan, und dann verhaust Du ihn ganz einfach."



„So," sagte die Großmutter, nachdem sie es probiert hatte, „da schau her! Der Mann hat Deinen Plan nicht verstanden und hat mich verhauen."

OLAF GULBRANSSON, ZEICHNUNGEN AUS DEM SIMPLIZISSIMUS. AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



AVIGNON

PARIS, DIE HAUPTSTADT FRANKREICHS*

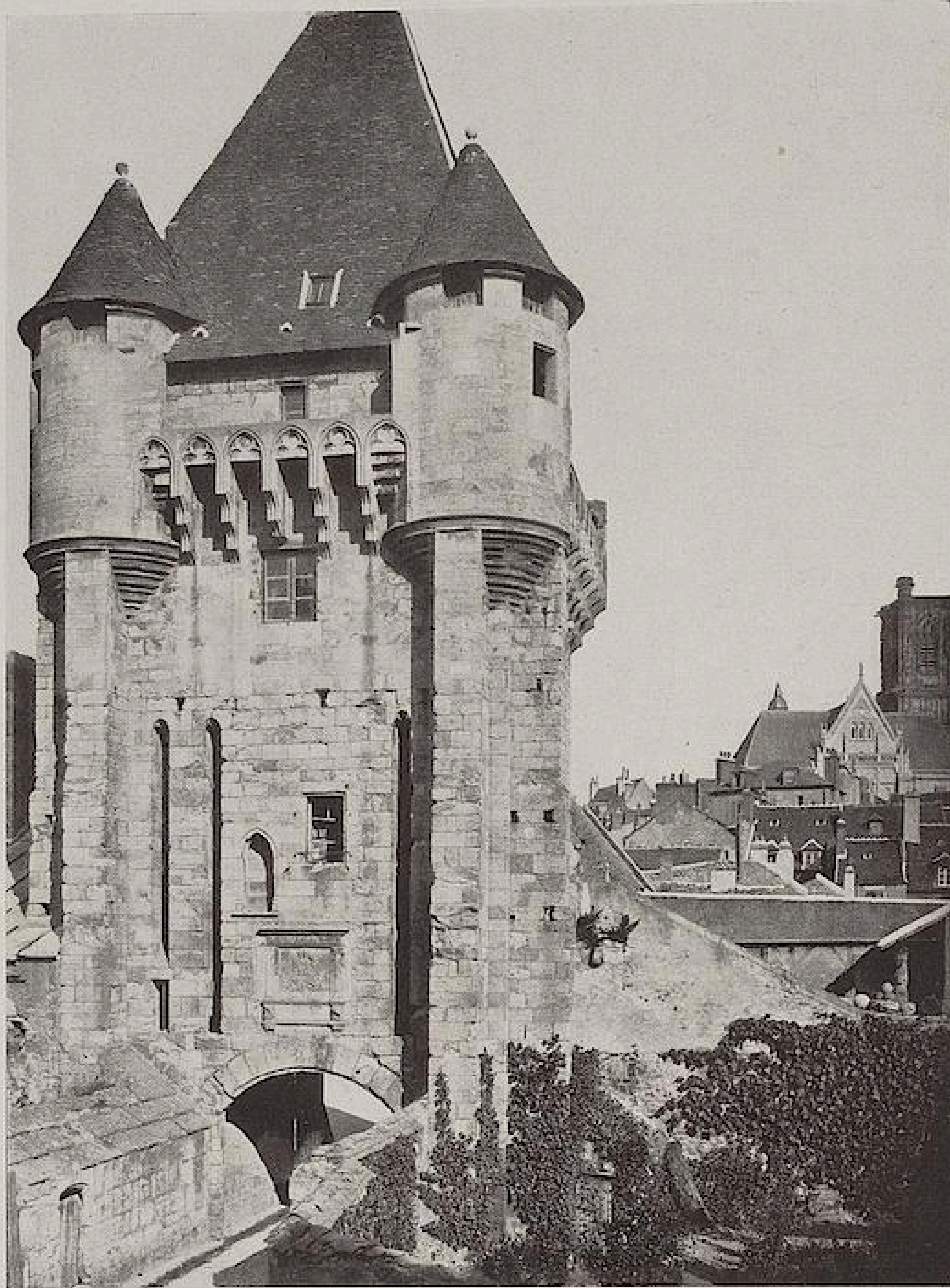
VON

CURT GLASER

Man kann oft nach Paris kommen, man wird immer wieder auf eine neue Weise den merkwürdigen Zauber dieser Stadt empfinden. Es ist einmal nichts als die Luft und einmal die Architektur, einmal der Luxus und einmal das strömende Leben der Straßen, es ist immer etwas anderes und immer wieder doch das eine, das sich in dem Begriff Paris sammelt, der mehr bedeutet als nur den Namen einer europäischen Hauptstadt.

* Die Aufnahmen der Skulpturen aus Chartres stammen von Etienne Houvet, dem ausgezeichneten Verwalter der Kathedrale, der in einem siebenbändigen Tafelwerke den reichen plastischen Schmuck dieses bedeutendsten unter den erhaltenen mittelalterlichen Bauwerken Frankreichs in mustergültiger Weise veröffentlicht hat.

Aber so oft man im Nachtschnellzuge von Köln nach Paris gefahren sein mag, um morgens in der häßlichen Halle der Gare du Nord einzutreffen und nach wenigen Minuten im Herzen der Stadt den eigentümlichen Pulsschlag wieder zu erleben, der Paris von allen anderen Städten unterscheidet, man glaubt dieses Paris ganz erst und auf eine wieder neue Weise zu erfassen, wenn man auf langen Fahrten durch die Provinz, bald von der einen, bald von der anderen Richtung sich nähernd und wieder entfernend, immer stärker die magische Anziehungskraft dieses gewaltigen Stadtkörpers empfindet, wenn man es zu fühlen meint, wie alle Hauptstraßen des Landes in die Tore dieser



NEVERS, TORTURM

es in all seinen Provinzen gar kein selbständiges Leben entfalten kann, weil der stärkste Teil dieses Lebens der Hauptstadt gehört. Andere Hauptstädte großer Länder sind zuerst die Hauptstadt einer Provinz und dann erst die Hauptstadt des Landes. Es ergeben sich aus solchem Verhältnis Rivalitäten, die nicht für Paris und nicht für Frankreich existieren, denn Paris ist Frankreich, und die Pariser sind Franzosen, so gut sie Pariser sind. Alle schöpferischen Kräfte sammeln sich hier, und ob ihre Träger zeitweise hier und zeitweise wieder in ihrer engeren Heimat leben mögen, sie gelten mit Recht so gut als Pariser; wie sie als Franzosen gelten. Es gibt nicht in diesem Sinne eine Unterscheidung zwischen dem Süden und dem Norden, obgleich die landschaftlichen und klimatischen Gegensätze viel schroffer sind als in anderen Ländern. Es gibt keine Maingrenze in Frankreich. Die Loire ist nicht zu einer Trennungslinie, sondern zu einem Sammelpunkte geworden. An der Loire wurde in den Zeiten der Jungfrau von Orléans, die heute zur heiligen Johanna geworden ist, die Einigkeit Frankreichs erkämpft, hier stehen noch heute die Schlösser der Fürsten, die sich der königlichen Macht unterwarfen, sie wurden zu Landsitzen des Adels, der um den Hof in Paris sich scharte, das sich dünken durfte, der Mittelpunkt der Welt zu sein, nachdem das römische Kaisertum in unfruchtbaren Kämpfen seine alte Herrlichkeit vertan hatte.

Den Deutschen, der durch Frankreich reist, verläßt niemals dieser starke Eindruck des Gegensatzes eines in allen Teilen nach einem beherrschenden Mittelpunkte orientierten Landes zu der heimatlichen Gewohnheit einer Vielzahl gleichgeordneter Zentren alter Kultur und neuen Erwerbslebens. In Deutschland führen die Chausseen von Hauptstadt zu Hauptstadt. Der Reisende durchfährt viele große Städte, die kaum voneinander zu

Stadt münden, die in einem anderen Sinne die Hauptstadt Frankreichs ist als irgendeine Stadt sonst die Hauptstadt ihres Landes, und wenn man dann endlich von Versailles her einfährt, durch die Champs Elysées zur Place de la Concorde, durch einen Straßenzug, dessen majestätische Breite der Hauptstadt allein gebührt, der alle übrigen Städte des Landes willig sich unterordnen.

Man weiß das. Es ist keine Neuigkeit. Aber man muß es so einmal selbst erlebt haben, um es ganz zu begreifen, was Paris bedeutet, und man versteht auch das Land nur, wenn man es empfindet, wie es in allen seinen Teilen nach dieser Stadt hin orientiert ist, wie alle seine Kräfte zentripetal nach diesem Mittelpunkt gerichtet sind, wie



LA CHARITÉ SUR LOIRE, TURM DER ALTEN ABTEI



MOISSAC, PROPHETENFIGUR
VOM SÜDPORTAL DER KIRCHE ST. PIERRE

wissen scheinen, deren jede ihr eigenes Leben führt, auf ihre eigene Art stolz ist, in Industrien wie in Wissenschaften und Künsten sich selbständig zu betätigen. Es ist ein gewaltiger Eindruck lebendiger Entfaltung, wenn man alles zusammennimmt, wenn man die Kräfte addiert, die überall zum Lichte streben. Es macht die Eigenart und die Kraft unseres Landes, daß jeder seiner Teile selbstherrlich seinen Stammescharakter wahrt. Aber es macht wiederum im Gegensatz die Eigenart und die Kraft Frankreichs, daß hier alle diese Teile, deren Sondercharakter nicht minder deutlich sich ausprägt, nach einem gemeinsamen Mittelpunkt hinstreben, in dem sie sich zu einer höchsten Äußerung der Macht und des Glanzes entfalten.

Die französische Provinz ist tot. Man kann es so empfinden, wenn man die kleinen, altertümlichen und altmodischen Städte sieht, deren große Namen in keinem Verhältnis stehen zu ihrer heute kaum noch wesentlichen eigenen Bedeutung. Welcher Glanz umgab einstmals den Namen Dijon, und wie wenig ist von dem alten Ruhme geblieben! Was ist Orléans oder gar Autun, das zur Römerzeit schon eine mächtige Siedelung gewesen! Man könnte viele Namen nennen. Aber längst haben alle diese Städte ihre wesentlichen Kräfte der einen Stadt Paris gegeben, sind selbst in Unbedeutendheit zurückgesunken. Nur ein oder das andere Denkmal mittelalterlicher Kunst zeugt noch von einstigem Glanze und einstiger Macht, wo in Deutschland um alte Dome und Paläste längst neue Städte erwachsen sind, und die Denkmäler der Vergangenheit nur noch wie fremde Zeugen einer längst versunkenen Zeit in die veränderte Gegenwart hineinragen. Eine Stadt wie Chartres lebt noch heute im Schatten der gewaltigen Kathedrale, Blois wird beherrscht von dem Schloß, das die Könige erbaut haben. Keine neue Zeit hat mit Fabriken und Theatern, mit Miethauskasernen und Universitäten die alten Bauwerke bedrängt und bedroht.

So wird dem Reisenden, der, um Kunsteindrücke zu suchen, das Land durchstreift, jede Stadt zu einem geschichtlichen Erlebnis, da in jeder Stadt sich heute noch in merkwürdiger Reinheit die Epoche ihrer Blüte in ihren Denkmälern verkörpert. Seitdem Paris sie überflügelt und wie eine gewaltige Spinne, die ihr Netz weithin über das Land breitet, ihre Kräfte ausgesogen, scheinen alle diese Städte in einen tiefen Märchenschlummer versunken. Man ist weit aus jeder Gegenwart entrückt, wenn man den Bannkreis von Paris hinter sich gelassen hat. In allen Provinzen Frankreichs scheint das Wort „modern“ keine Geltung zu besitzen. Hinterwäldlerisch muten die Schaufenster der Läden an, dörflich die Jahrmärkte in den Städten, auch wenn die alten Karren nun mit Automobilen anstatt mit Pferden bespannt sind, nirgendwo ahnt man weniger von der Pariser Mode als in der französischen Provinz, und nirgendwohin



CHARTRES, STATUENGRUPPE AM WESTPORTAL DER KATHEDRALE

scheint moderne Kunst weniger zu passen als in das Land, dessen Hauptstadt der ganzen Welt in vielem heute das Gesetz diktiert.

Cézanne ist in Aix geboren und hat die längste Zeit seines Lebens in Aix verbracht. Aber wer würde in ihm einen anderen als einen Pariser Maler sehen! Und doch — dieser Fall ist bezeichnend vor vielen anderen — Cézanne ist nicht in dem gleichen Sinne ein Pariser, wie Manet es war, dessen Kunst in allen ihren Fasern mit dem Leben der Hauptstadt verbunden ist, wie Toulouse-Lautrec, dessen Doppelname zwei Städte des Südens bezeichnet, der aber ganz zum Pariser geworden ist. In Aix mußte Cézanne ein Fremder bleiben. Der Geist seiner Kunst hat nichts mit dem Geiste dieser Stadt gemein. Das Wort Heimatkunst, das in Deutschland geprägt worden ist, bezeichnet nichts schlechter als die Kunst dieses Malers. Und doch ist das Wesen seiner Malerei in dem südlichen Lande verwurzelt, in dem er geboren ist. Man versteht Cézanne nicht, wenn man nicht die Landschaft von Aix gesehen hat. Es fällt einem wie Schuppen von den Augen, wenn man die rote Erde der Provence sieht und ihren tiefblauen Himmel und ihre schweren grünen Bäume. Hier ist die Palette seiner Bilder Wirklichkeit. Hier begreift man es, wie er Ton um Ton der Natur ablauschte, wie er im Kunstwerk realisierte, was seine Augen in der Wirklichkeit sahen. Seine Nachahmer, die Cézannes Palette für einen Kanon nahmen, nach dem man jegliche Natur zu übersetzen vermöge, haben ihn schlecht verstanden. Die Montagne Ste. Victoire steigt noch heute so aus der roten Ebene empor, wie Cézanne sie gesehen hat, das Haus des Gehängten glaubt man vielfach wiederzuerkennen, wie man die an Berglehnen ragenden Städte sieht, die er malte, und die merkwürdig gestalteten Stämme der Kiefern, die er so oft gezeichnet hat.

Aber trotz allem täte man ihm ein Unrecht, wollte man Cézanne einen provenzalischen Maler nennen. Er war ein Franzose, und als Franzose war er Pariser, weil seine Kunst in der Tradition verwurzelt ist, die aus dem ganzen Lande ihre Kräfte zieht, aber in Paris zu dem starken Baume emporwuchs, dessen Triebe sich alle zu der einen französischen Malerei vereinen. Nur in Paris konnte Cézanne verstanden werden. In Aix blieb er ein Fremder, und die den Menschen dort kannten, ahnten kaum, wer der Künstler gewesen.

Wie man Cézanne erst ganz begreift, wenn man sein „Motiv“ einmal mit eigenen Augen gesehen hat, so lernt man den späten Renoir erst ganz kennen, wenn selbst einmal mit den Augen das Licht der Côte d'Azur getrunken hat, in dem die Bilder mit den roten Akten und dem blauen Himmel entstanden sind. Denn da, wo Frankreichs Küste in das Mittelmeer steil abfällt, sind die Felsen und Klippen so rot wie brennendes Feuer, und der Himmel und das Meer sind so tiefblau, wie nirgendwo sonst der Himmel und das Meer blau sind. Das Licht der Sonne, die hier niemals zu scheinen aufhört, wird ganz zu Farbe, und man begreift es hier erst, wie auch die Bilder eines Malers, der diese Farben täglich schaute, in ein Rot und ein Blau getaucht wurden, die unnatürlich nur nennt, wer sie nicht selbst einmal erlebte. Und auch dies versteht man, wie dem Maler, der dieses Land mit allen Sinnen in sich saugte, ein neues Arkadien emporzutauchen schien, da das Leben selbst hier noch an die Zeiten erinnert, da die Griechen die Küsten besiedelten und die Römer ihre Städte bauten, denen die Provence ihre erste und reichste Provinz gewesen ist.

Auch Renoir war ein französischer Maler. Er brauchte nicht außer Landes zu gehen, um den Süden zu entdecken. Die Deutschen müssen immer wieder über die Alpen ziehen, wenn es sie nach der Sonne friert, wie Dürer schrieb. Die Franzosen haben den Süden und die Sonne in ihrem eigenen Lande, das von drei Meeren bespült wird, und sie genießen durch diese geographische Lage einen unvergleichlichen Vorzug vor allen andern nordischen Völkern.

Ließ der Holländer Van Gogh sich in Arles nieder, so blieb er in der Stadt ein Fremder, den die Einheimischen wie ein wildes Tier anstaunten, und er blieb in dem Lande ein Fremdling, das durch die Kraft seines Lichtes seine Sinne verwirrte. Man braucht Arles nicht zu kennen, um Van Gogh zu verstehen. Denn der Holländer überließ sich nicht dem Erlebnis, ließ nicht die Natur zum Bilde reifen, sondern er übersetzte die Wirklichkeit, die ihn überwältigte, in eine fremde Sprache, er verwandelte sie in ein Symbol, das an sich vollkommen begreiflich ist. Er erkühnte sich, den Lichtball der Sonne selbst zu malen, von dem seine blauen nordischen Augen geblendet waren. Er ließ die Zypressen, die draußen feier-

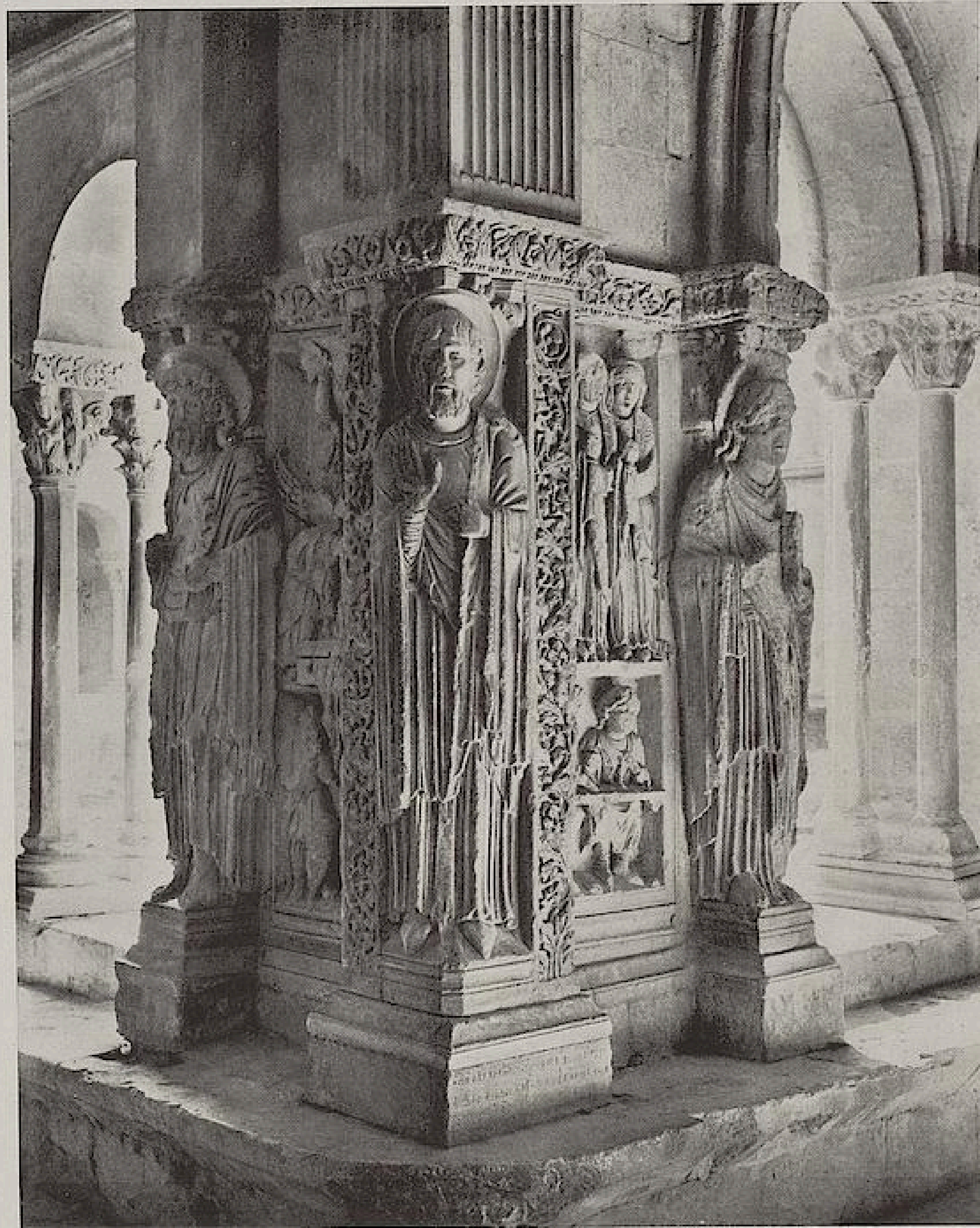


CONQUES

AUS „FRANKREICH“ VON WALTER HÜRLIMANN. VERLAG ERNST WASMUTH A.-G.

lich in der Landschaft stehen, wie Flammen zum Himmel emporzüngeln. Er suchte der Fülle des Lichtes ein allgemein farbiges Gleichnis, das nichts mit der besonderen Farbigkeit der Landschaft gemein hat, in der er seine Staffelei aufstellte. Seine Kunst erscheint nicht wie die natürliche Blüte des Landes, in der sie erwuchs, sondern wie ein wild und farbenprächtig wucherndes Gewächs, dessen Samen ein Zufall in den fremden Boden verweht hat.

Van Gogh malte in seine Bilder die Sehnsucht des Nordländers nach dem Lichte, an dessen Flamme er verbrannte. Cézanne verlor in dem Süden, der seine Heimat war, niemals das Maß, das Paris ihm gegeben hatte. Wenn er von den Museen sprach, in denen er die große Tradition der Kunst verkörpert sah, dann meinte er den Louvre, denn Frankreich besitzt kaum ein anderes Museum in allen seinen Städten als dieses eine. Er lebte in Aix. Aber es war seine Sehnsucht, daß seine Kunst einmal dort einmünden solle, wo die ganze Kunst Frankreichs sich sammelt. In anderen Ländern wäre es wohl so, daß die Stadt, in der er gelebt hat, eine Ehre darein setzte, die Werke ihres großen Sohnes zu zeigen. In Frankreich denkt man nicht so. Eine Stadt wie Aix erhebt kaum den Anspruch, daß ihr dieser Künstler gehöre. Er wäre hier noch heute fremd und würde gewiß noch heute so wenig verstanden wie zu seinen Lebzeiten. Denn es ist auch in diesem so, daß die Kräfte, die in der Provinz erwachsen, nur in der Hauptstadt sich auswirken, die alles Leben dieses Landes an sich gezogen hat, und deren Pulse eben darum so mächtig schlagen, weil das Blut eines ganzen, großen Landes in ihren Adern kreist.



ARLES, KLOSTERHOF VON ST. TROPHIME



CHR. G. KÜHN, BILDNISBÜSTE C. D. FRIEDRICH. 1807
DRESDEN, STADTMUSEUM

ZWEI BRIEFE CASPAR DAVID FRIEDRICHS

MITGETEILT VON

K. W. JAHNIG

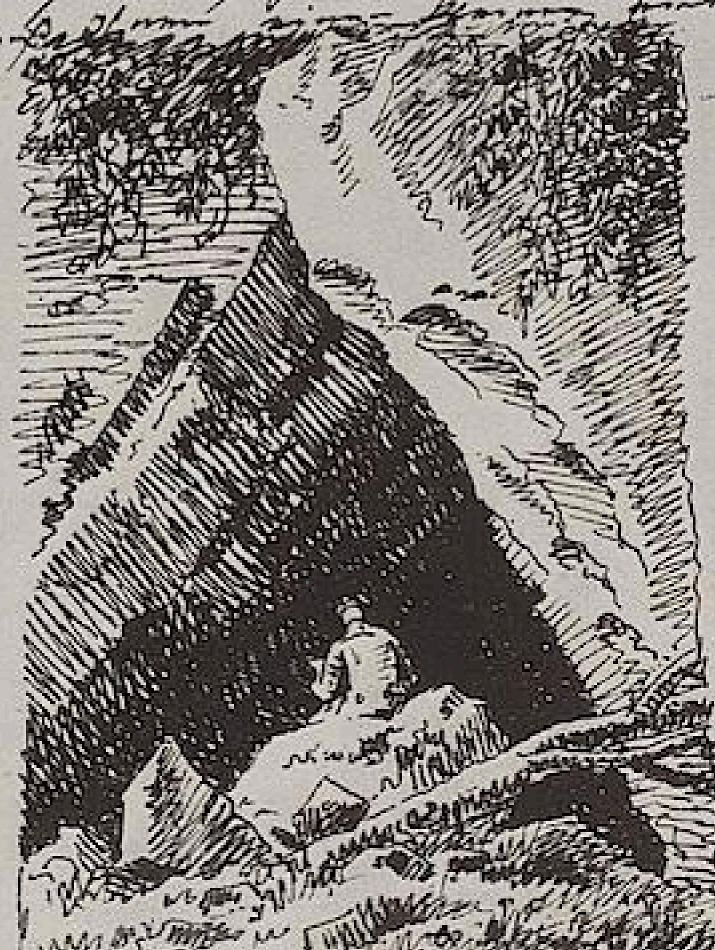
Dresden, d. 2t. May 1814

„Am rauschenden Wasserfall im Plau'nschen Grund hab ich Ihren Brief gelesen (auf dem Wege dahin erhielt ich Ihr Brief); und ich bekam von all den Kochen und Braten das Sausen und Brausen Lust zu genießen. Wenn doch im augenblicke die Felsen zu Kuchen und Braten geworden weren und das Wasser zu Wein; es were gewiß eine neue Höle entstanden und das tobende Wasser were zu einem rieselnden Bächlein geworden. Dan hätte ich mich mit vollem Magen vor mein Werk hingesetzt und es verewigt. In diesem Augenblick stellt sich alles mir so lebendig vor daß ich versuchen muß Ihnen einen kleinen Entwurf davon zu geben* – (Kummer's beide Brüder, der Soldat und Apoteker, sind beide nach Paris abgereist. Daß der Doctor Todt ist, wissen Sie wohl schon?) Von den Ausgestellten Sachen kann ich Ihnen nichts schreiben; denn ich bin fast gar nicht oben gewesen. Soviel können Sie indes Kügelgen sagen, daß sein Bild der Sturtz des Teufel, auf der Ausstellung ist, aber etwas beschädigt ein kleines Loch ist in oder beim Fuße des Genius.

Kummers habe ich Ihren Brief lesen lassen. Die Auguste bedauert sehr, daß sie keinen Theil an Ihrem hiesigen Aufenthalt wird nehmen — sintemalen sie mit ihren Schwägern und Kindern in diesen Tagen nach Seifersdorf reisen werden u. (um) den Sommer dort zu verleben.

Sagen Sie H. v. Kügelgen daß ich noch zwei große Zeichnungen und einige kleine habe. Ich

* Vergleiche die Abbildung der nächsten Seite.



C. D. FRIEDRICH, FAKSIMILE DER ERSTEN BRIEFSEITE

glaub aber die Herzogin hat sie schon alle gesehen; denn es sind dieselben, so einmal Ihr Herr Vater von hier nach Weimar nahm, Sie werden sich dessen wohl erinnern.

Für Kummern hab ich ein kleines Bild auf einer Dose gemahlt, heute bin ich damit fertig geworden.

Ein anderes Bild ist auch bis auf etwas wenige fertig. Es ist Dämmerung, und eine Düstere, schwere, stürmische Luft zieht über einen öden Sandpfleck hin. Eine Schaar Raben suchen ihre Ruhestadt . .

Dieses Bild war etwas ganz anders in der Anlage: Auf dem öden Sandpfleck umher stehen Pfähle woran Bretter gebunden vom Winde bewegt alle mit der Inschrift: Vaterlandsverräther. Im mittelst stach in einem großen Loch ein langer Pfahl, auf dem Pfahl ein Rad auf dem Rade ein Mensch an desen Hände eine Tafel gebunden mit der Inschrift: Vaterlandsverrather. Ich gedachte an mancher Bestie dabei, aber das Bild wurde mir doch zu ekelhaft ich war nicht imstande es auszuführen.

Neuerlich wurde ich sehr angenehm überrascht:

der Doctor Volkmann besuchte mich mit seiner jungen Frawe.

Kühn macht jetzt zwei Löwen 4 Ellen groß so am Eingang des großen Gartens kommen sollen. Auch sind zwei andere Löwen von gleicher Größe bei Kühn bestellt so an der Treppen zu liegen kommen die jetzt von den Platz bei der Brücke nach dem Brülschen Garten hinauf geführt wird.

Leben Sie wohl und kommen Sie bald zu uns.

Viele Grüße an Kügelgens — —

Frdch



C. D. FRIEDRICH, GRÄBERFELD MIT EINEM GEIER. SEPIAZEICHNUNG
ALBERTINA, WIEN

Dieser Brief, seit einiger Zeit im Besitz des Dresdener Kupferstichkabinetts, ist unter den bisher bekannten Briefen Friedrichs einer der wichtigsten.

Friedrich, der „Unpaarste aller Unpaaren“, schon von früh an der Einsamkeit ergeben, war wortkarg in seiner Kunst ebenso wie im Reden und Schreiben. Abgesehen von den zahlreichen Briefen familiären Charakters an seine Greifswalder Verwandten hat er nur wenige Briefe geschrieben, und die wenigen sind meist sehr kurz.

Dieser Brief vom 2. Mai 1814 gibt uns Kunde von einem vorläufig noch verschollenen Gemälde Friedrichs, und wir erhalten zugleich — und das ist um vieles bedeutsamer — einen Einblick in die Entstehungsgeschichte dieses Bildes und damit in die Schaffensart Friedrichs. Zwischen der ersten Idee dieses Bildes und seiner endgültigen Erscheinung hat sich eine Umgestaltung von Grund auf vollzogen. An die Stelle des anfangs durch ethische, patriotische Ideen bedingten Bildinhalts ist im Verlaufe des Schaffens ein reines Landschaftsbild getreten, an die Stelle der Allegorie eine Darstellung des Angeschauten, Sichtbaren, die durch die reine Anschauung zur Seele des Beschauers spricht.

Das verschollene Gemälde, das in der düsteren Stimmung wohl dem Wiener Sepiablatt mit dem „Aasgeier auf dem Gräberfeld“ nahe verwandt war, gehört zu der Gruppe der „Vaterlandsbilder“ Friedrichs; sie sind wohl fast die einzigen Gebilde dieses Künstlers, die ihr Entstehen einem äußeren, zeitgeschichtlichen Anlasse verdanken. In Kleistischer Leidenschaft, im Haß gegen den Unterdrücker und die Verräter, und in der Begeisterung für die Freiheit und die Freiheitskämpfer sind diese Bilder gezeugt. Die beiden „Arminiusbilder“ (in Hamburg und Bremen) und der „Tannenwald mit dem französischen Dragoner und dem Raben“ (früher Schloß Puttbus, jetzt rheinischer Privatbesitz) sind die bekanntesten Werke dieses Zyklus. Außer dem von Friedrich so eingehend beschriebenen „Verräterbild“ möchten wir an dieser Stelle ein andres, noch kaum bekanntes Bild im Schloßmuseum zu Weimar anreihen, das demselben Vorstellungskreise angehört. Dargestellt ist der Chor einer verfallenen gotischen Kirche; das Frührot scheint durch die leeren Fenster herein und beleuchtet einen Jüngling in altdeutscher Tracht, der in Andacht vor einem alten Grabmal, wohl der Ruhestätte eines Helden, steht. Auch dieses Bild, zu dem die Hamburger Kunsthalle eine ausführliche Naturstudie vom Juni 1810 besitzt, ist wohl, wie die übrigen Werke dieser Gruppe, um 1813/14 entstanden. — Friedrich hat auch noch in späteren Jahren gelegentlich einmal auf diese Gegenstände zurückgegriffen. Im Juli 1819 sah Karl Förster bei ihm „ein neues Bild, zum Andenken eines bei Waterloo gebliebenen, jungen Freiwilligen. Im Vordergrunde ein Hügel, wie ein zerstörtes Hünengrab, dann mehr links einen höl-



C. D. FRIEDRICH, CHOR EINER GOTISCHEN KIRCHE

SCHLOSSMUSEUM, WEIMAR

zernen Steg und drei Weiden, deren Äste zum Teil zerrissen herabhangen. Der Hintergrund, eine von Weiden durchschnittene Ebene, ohne menschliche Figuren". Auch hier wieder eine völlige Überwindung des Allegorischen durch die Ausdruckskraft beseelter Landschaft. Noch ist dieses Bild nicht wieder aufgetaucht, aber wir dürfen wohl annehmen, daß es dem seltsam gespenstischen melancholischen Bild der „zerrissenen Weiden" in der Sammlung Grossell in Kopenhagen nahe verwandt war.

In den Jahren der Not des Vaterlandes haben auch andere Dresdener Künstler patriotische Bilder gemalt; aber im Gegensatz zu Friedrich blieben sie alle am Allegorischen haften. Das gilt auch im besonderen von jenem in dem Briefe erwähnten Gemälde Kügelgens, das im Frühjahr 1814 gleichzeitig mit Friedrichs „Arminiusgräbern" und dem „Tannenwald mit dem Dragoner" ausgestellt war. Voller versteckter und offener allegorischer Andeutungen schilderte dieser „Sturz des Luzifer" eine Jünglingsgestalt mit den Zügen Kaiser Alexanders, die vereinigte Macht der Alliierten personifizierend, im siegreichen Kampfe gegen Luzifer, der die Züge Napoleons trägt*.

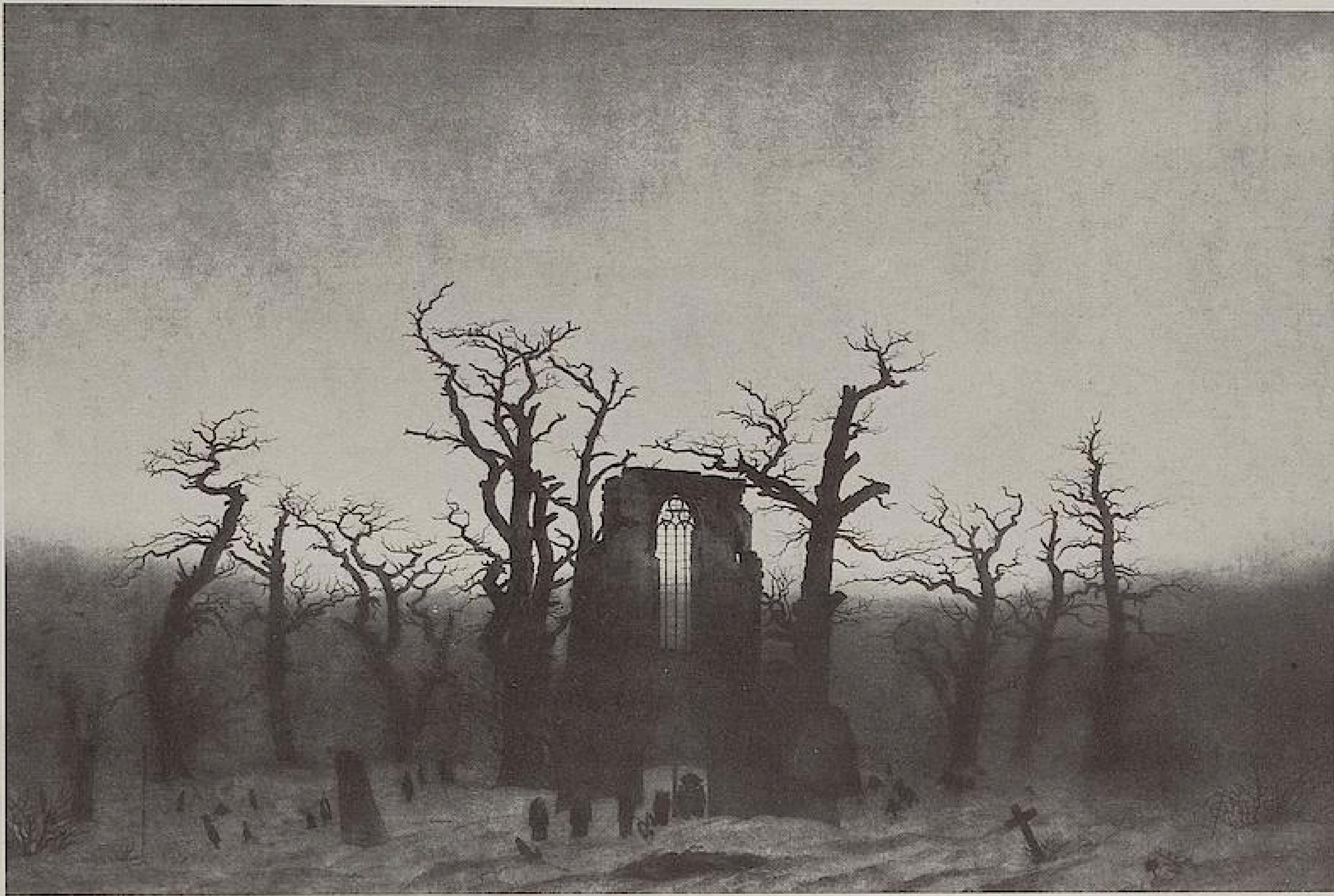
Der Brief trägt keine Adresse. Doch glauben wir, aus seinem Inhalt den Empfänger erraten zu können. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach Goethes Schützling, die Malerin Louise Seidler, die seit 1811 Schülerin Kügelgens und Genossin des Kügelgenschen Hauses war. Während der Kriegswirren hatte sie ebenso wie Kügelgens das unruhige Sachsen verlassen und sich nach ihrer Heimat, nach Jena, gewandt. Im Frühjahr 1814 waren Kügelgens in die Nähe Jenas, nach Hummelshain, übergesiedelt, und die Seidler konnte ohne Mühe Friedrichs briefliche Aufträge an Kügelgen übermitteln. In Hummelshain hatte Kügelgen auch seinen schon erwähnten „Sturz des Luzifer" vollendet, dessen übrigens auch Goethe in einem Briefe vom 7. März 1814 nicht eben freundlich gedenkt: „Von Seiten der Kunst bedroht uns hier

* Es mögen noch einige wenige Bemerkungen über die in dem Briefe erwähnten Persönlichkeiten folgen. Sie gehören alle dem gemeinsamen Freundeskreis Kügelgens und Friedrichs an. Wir begegnen ihnen des öfteren in den von Wiegand herausgegebenen Geschwisterbriefen Friedrichs, in den Lebenserinnerungen der Kügelgens, der Louise Seidler, der Caroline Bardua.

Kummer, der Dresdener Münzmeister, war bekannt durch sein gastfreies Haus, in dem die meisten der jungen Künstler, unter anderen auch Friedrich und Kersting, verkehrten. Kummer hat auch die bedeutungsvolle Bekanntschaft zwischen Friedrich und Carus vermittelt. — Auguste ist die Schwester des Münzmeisters.

Die Familie des Leipziger Senators Dr. Wilhelm Volkmann war in besonders enger Freundschaft mit der Familie Kügelgen verbunden. Volkmann war in erster Ehe mit der empfindsamen, schöngeistigen Friederike Tugendreich († 1812) verheiratet, der wir übrigens einige feinsinnige Schilderungen Friedrichscher Landschaften verdanken. 1814 heiratete der verwitwete Volkmann die im Briefe erwähnte „junge Frau", Antonie Hübel aus Dresden.

Christian Gottlieb Kühn (geb. 1781), nach Kügelgens Zeugnis der „Spezialfreund" Friedrichs, war einer der wenigen klassizistischen Bildhauer Dresdens. Seine beiden für den Großen Garten gearbeiteten Löwen stehen noch heute am südlichen Eingang der Querallee. Kühn hat auch im Jahre 1808 nach einer Skizze Friedrichs den Rahmen um dessen „Kreuz auf dem Berge" ausgeführt. Als seine beste Arbeit darf die hier abgebildete, 1807 entstandene, Porträtbüste seines Freundes gelten, die erst kürzlich im Dresdener Stadtmuseum aufgestellt worden ist. Gewiß erschließt sie nicht die tiefsten Tiefen dieser Persönlichkeit und sie reicht nicht heran an die nahezu visionären Selbstbildnisse Friedrichs, aber der großen Zahl der Friedrichbildnisse, die uns von der Hand anderer Künstler überliefert sind, ist sie überlegen durch ihre Sachlichkeit und natürliche Schlichtheit.



CASPAR DAVID FRIEDRICH, RUINEN MIT KIRCHHOF. 1810

BERLIN, SCHLOSS. AUFNAHME DER STAATLICHEN BILDSTELLE, BERLIN

ein Schreckniss. Kügelgen, auf seiner Rückkehr von Ballenstedt, hat sein Atelier in Hummelshain aufgeschlagen und mahlt abermahls das gute und böse Princip, aber nicht wie früher jedes einzeln für sich, sondern beide im Streit begriffen. Wem das böse ähnlich sehen wird, ist leicht zu errathen; das gute hingegen gleicht, ich wette, auf ein Haar den Gebrüder Kügelgen."

Den deutlichsten Hinweis auf die Seidler gibt aber folgende Stelle des Briefes: „Sagen Sie Herrn von Kügelgen, daß ich noch zwei große Zeichnungen und einige kleine habe. Ich glaube aber, die Herzogin hat sie schon alle gesehen; denn es sind dieselben, die einmal Ihr Herr Vater von hier nach Weimar nahm."

Daß dieser Überbringer der Vater der Malerin war, wissen wir aus einem Briefe Goethes vom 23. April 1812, in dem er mitteilt: „Friedrichsche Zeichnungen sind zwischen zwey großen Brettern von Dresden durch den rückkehrenden Stallmeister Seidler angekommen. Das Fenster ist gewiß drinne, wahrscheinlich auch das Kreuz, der Kirchhof, und was damals schon in Weimar war. Er konnte sich zu jener Zeit noch etwas reservieren wollen; nun löst die Not alles ab." Goethe mußte diese Zeichnungen uneröffnet an Meyer nach Weimar weiterleiten, damit dieser sie dem Herrn von St. Aignan, dem Besteller der Sendung, und dem Hofe vorlege. Die Vermittlung war aber erfolglos, und Meyer berichtet am 11. Juni: „Friedrichs Zeichnungen, die Sie mir übersendeten, bestunden oder bestehen in dem Kirchhof, der Aussicht auf die Ostsee bei Morgenlicht. Beydes große Blätter, welche wir schon ehemals gesehen. Sodann ein Bauernhaus und das Fenster mit Aussicht auf die Elbe, welche uns ebenfalls bekannt waren .... Nach Abrede mit Ihnen habe ich alles sogleich den hohen Gönnern und alsdann dem andern Kunstfreund vorgewiesen, allein die Lust scheint vergangen zu seyn, und so werde ich den darbenden Friedrich wohl wieder mit seinen Kunstwerken, nicht wie er gewünscht, mit Geld heimsuchen müssen."

Es sei uns gestattet, noch einen zweiten Brief Friedrichs bekannt zu machen, der sich im Besitze



CASPAR DAVID FRIEDRICH, MONDLANDSCHAFT MIT WEIDEN

SAMMLUNG GROSSELL, KOPENHAGEN

des Romantiksammlers Joh. Friedr. Lahmann in Loschwitz befindet.

Herrn Doctor Puttrich
in Leipzig

„Lieber Doctor

Ihre freundliche Anfrage wegen des vor längst schon von Ihnen verlangten Bildes hat mich fast in Verlegenheit gebracht, um so mehr, da ich gestehen muß, daß es bis jetzt noch nicht einmal angefangen ist. Immer hab' ich noch nichts finden können was mich völlig genügt hätte. Etwas ganz gewöhnliches mag ich nicht und Sie eben so wenig; denn sonst genügten Ihnen wohl unter den tausenden von Dresdner Ansichten eins. Darum ersuche ich Sie freundlichst sich noch einige Zeit zu gedulden, vielleicht findet sich plötzlich etwas.

So ungern ich auch meine Bilder aufs Ungewisse von mir lasse, weil es mir ein drückendes, peinliches Gefühl ist, meine Arbeiten wieder zu sehen, so war [ich] diesmal, auf Ihren lieben Brief, doch bald entschlossen das verlangte Bild von Klein Stubbenkammer Kreideufer auf Yasmund auf der Insel Rügen zu schicken.

Zeigen Sie, lieber Puttrich, das Bild Ihren Freunden und Bekannten, aber stellen Sie es ja nicht öffentlich aus; denn ich möchte nicht gern, daß man sagte ich schicke meine Bilder nach Leipzig zur Messe . . .

Ob das Bild Ihnen und Ihren Freunden gefällt oder mißfällt darüber bitte ich mich nicht lange in Ungewißheit zu lassen.

Bleiben Sie mir ferner gut, lieber Doktor, und Gott erhalte Sie gesund

Ihr

C. D. Friedrich

Herrn Quandt bitte ich zu grüßen und zu sagen das der Winter bis auf etwas weniges fertig ist.

Dresden d. 22.ᵗ Aprill 1819

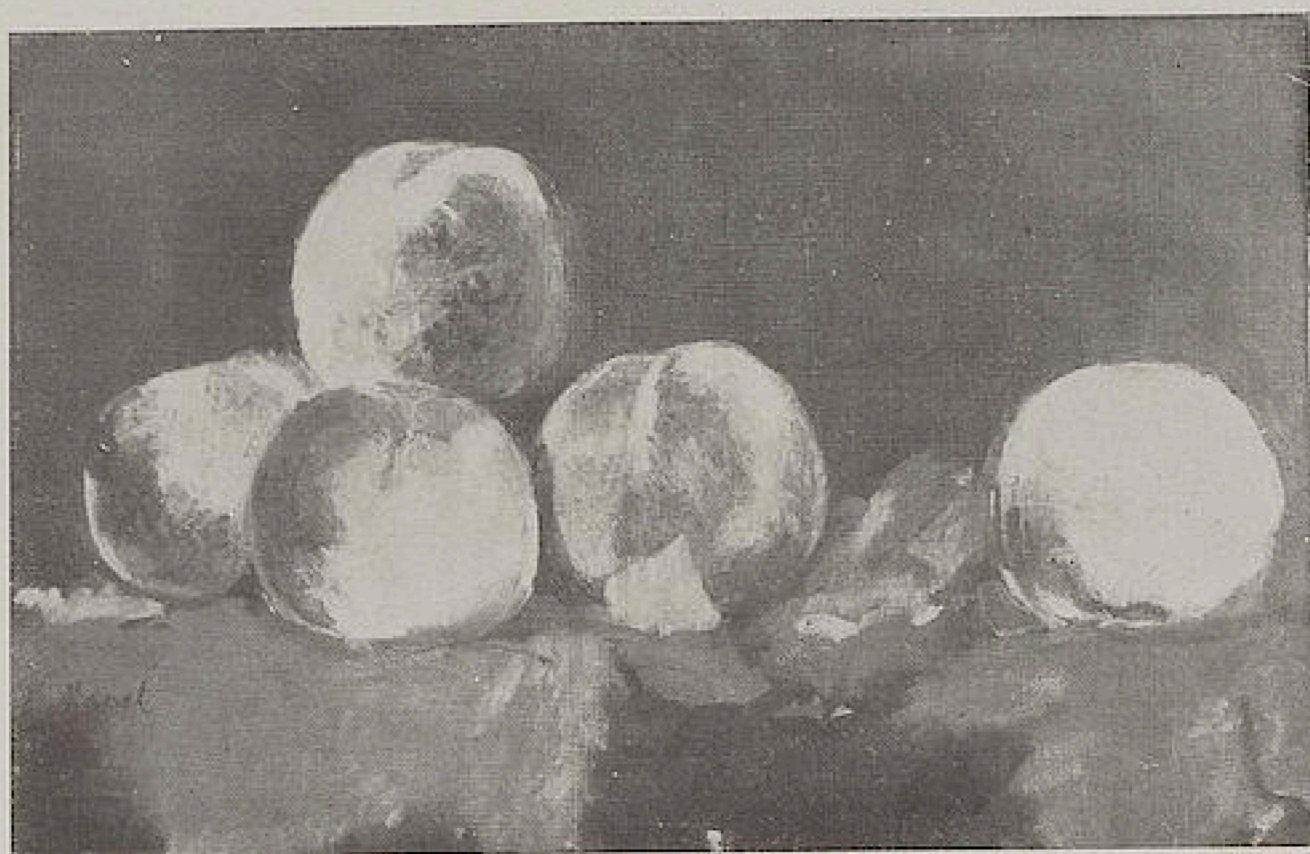
Da beifolgendes Bild den Hauptpunkt der Insel Rügen darstellt, und die Insel gegenwärtig sehr

von Fremden besucht wird, so könnte es einen gewinnlustigen Kupferstecher wohl einfallen, es zu vervielfältigen: ich bitte daher, wenn der Fall eintreten sollte, es auf keine Weise zuzugeben."

Der Empfänger dieses Briefes ist Doktor Ludwig Puttrich in Leipzig, Rechtsanwalt, Kunstsammler und Kunsthistoriker. Er ist der Verfasser der „Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen". Das im Briefe erwähnte Bild von Klein-Stubbenkammer haben wir bisher noch nicht identifizieren können. — Puttrich besaß übrigens bereits Anfang 1813 zwei Gemälde Friedrichs, ein Herbstbild und eine Winterlandschaft vom Jahre 1811. Dieser Winterlandschaft, deren Komposition uns in einem farbigen Aquatintablatt überliefert ist, begegnen wir des öfteren in den Briefen und Ausstellungsberichten jener Jahre. Dargestellt war ein betender Greis vor einem Kruzifix zwischen beschneiten Tannen; im Hintergrunde, aus Nebel aufragend, ein gotischer Dom. Es war dies das Bild mit der „Nebelkirche", dessentwegen sich Friedrich mit dem ihm von Goethe zugesandten Schüler Lieber verzürnt hatte (vgl. Goethes Brief vom 2. Januar 1813). — Am Schluß des Briefes an Puttrich wird ein anderes Winterbild als nahezu fertig erwähnt. Aller Wahrscheinlichkeit handelt es sich dabei um das „Mönchsbegräbnis" in der Nationalgalerie. Das am 22. April 1819 noch nicht ganz vollendete Bild kam bald darnach auf die Sommerausstellung der Dresdener Akademie als die „Grabtragung des Bruders zu der Kapelle Trümmern am Waldesrande; Winterlandschaft im Dämmerlicht". Als Entstehungszeit dieses Bildes ist fast immer das Jahr 1810 angenommen worden, da man irrtümlicherweise die Nachrichten über die 1810 entstandene erste Fassung dieses Themas auf das Bild der Nationalgalerie bezog. Das Bild von 1810 ist gegenüber dem späteren Werke mit seiner reichen Polyphonie durchaus einfach in der Melodieführung aber von größter Wucht des Eindrucks. Kurz nach seiner Entstehung gelangte es in den Besitz des preußischen Kronprinzen, der ja auch die beiden anderen frühen Hauptwerke, den „Mönch am Meer" und das große „Riesengebirge" erwarb, viele Jahrzehnte war es nahezu unbekannt und ist erst seitdem es Dr. Hildebrandt in den ehemals kaiserlichen Wohnräumen des Berliner Schlosses aufgestellt hat, der Allgemeinheit wieder zugänglich geworden.



G. v. KÜGELGEN, BILDNIS C. D. FRIEDRICHS. ZEICHNUNG. DRESDEN, KUPFERSTICHKABINETT



EDOUARD MANET, PFIRSICHE

EIN BESUCH BEI MANET

VON

GEORGES JEANNIOT

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Im Januar 1882 kam ich wiederum nach Paris. Mein erster Besuch galt Manet. Ich fand ihn vor seiner Staffelei, an dem Bild „Bar in den Folies-Bergère" malend. Das Modell, ein hübsches Mädchen, stand hinter einem Tisch, auf dem sich Flaschen und allerlei Lebensmittel befanden. Manet erkannte mich sogleich, streckte mir die Hand entgegen und sagte: „Entschuldigen Sie, es ist abscheulich, aber ich muß sitzen bleiben. Setzen Sie sich, bitte."

Ich nahm einen Stuhl und setzte mich hinter ihn, so daß ich ihm bei der Arbeit zusehen konnte. Obwohl Manet nach dem Modell malte, kopierte er nicht etwa die Natur: jetzt erst wurden mir seine grandiosen Vereinfachungen klar. Der Kopf des Mädchens trat plastisch hervor, ohne daß die Modellierung durch die Mittel erreicht wurde, wie sie die Natur ihm lieferte. Alles war mehr zusammengedrängt, die Töne waren heller, die Farben lebhafter, die Mannigfaltigkeit der Valeurs war mehr untergeordnet und die Gesamtwirkung war eine seltsam zarte und blonde Harmonie. Ein Besucher trat herein, es war mein Jugendfreund, der Doktor Albert Robin. Im Gespräch wurde Chaplin erwähnt. „Wissen Sie, dieser Chaplin hat viel Talent", sagte Manet, während er mit sorgfältigen kleinen Pinselstrichen das Goldpapier einer Champagnerflasche malte. „Viel Talent," wiederholte er, „er versteht sich auf das Lächeln der Frauen, und das will was heißen. Ja, ja, ich weiß, viele behaupten, daß seine Malerei zu glatt ist, das stimmt aber nicht, und außerdem sind seine Sachen in der Farbe gut komponiert."

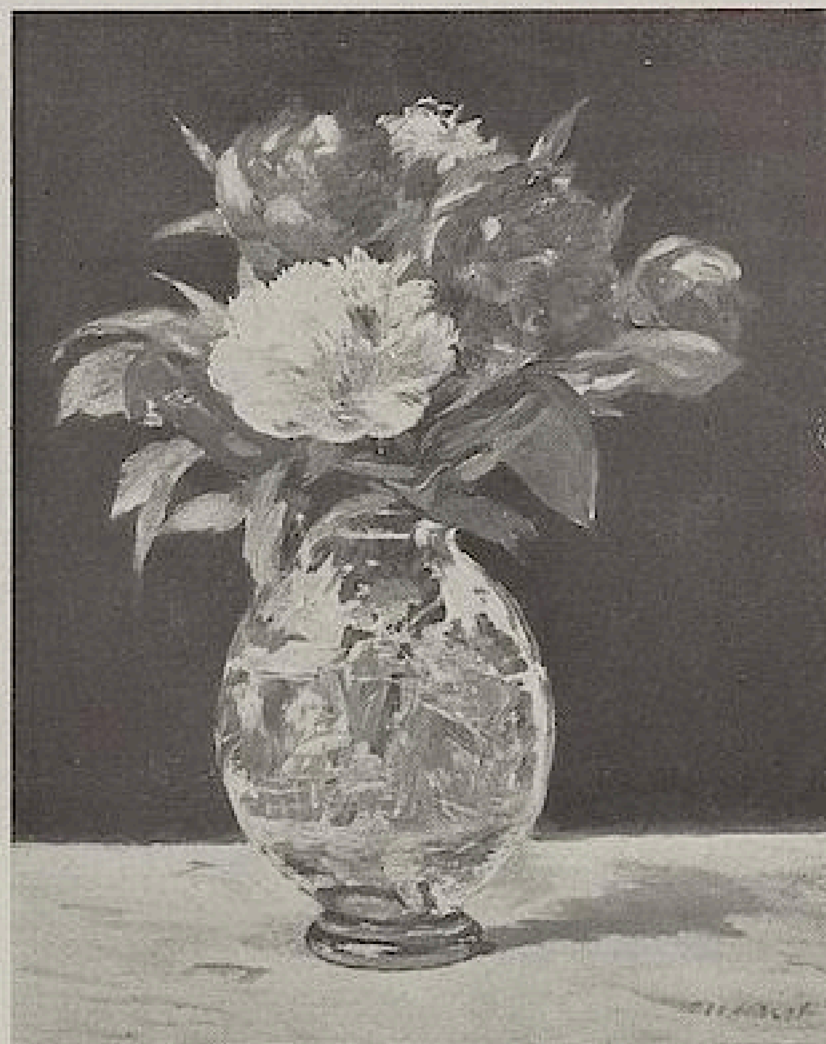
Es kamen noch andere Besucher und Manet hörte auf zu arbeiten. Er setzte sich auf den Divan rechts an der Wand, und erst jetzt sah ich, wie sehr ihn die Krankheit mitgenommen hatte. Beim Gehen stützte er sich auf einen Stock und ein Zittern schien ihn dabei zu befallen. Trotzdem bewahrte er seine heitere Laune und sprach von seiner baldigen Genesung. Ich besuchte ihn während meines dortigen Aufenthalts ein zweites Mal und hatte Gelegenheit, wiederum manche Ideen über Kunst von ihm zu hören. „Die Prägnanz des Ausdruckes ist in der Malerei eine Notwendigkeit und eine Eleganz. Die Knappheit regt zum Nachdenken an, Weitschweifigkeit bewirkt Langeweile. Man muß sich immer nach der Seite der Vereinfachung hin entwickeln, immer die große Helligkeit und den großen Schatten im

Auge behalten, das übrige kommt dann schon von selbst und nebstbei bleibt dann gewöhnlich garnicht mehr so viel zu tun. Und vor allem muß man das Gedächtnis üben, denn die Natur erteilt nur die notwendigen Auskünfte. Man sollte sie als ein Geländer auffassen, das einen vor dem Sturz in die Banalität schützt. Man muß immer ihr Meister bleiben und nur das Amüsante machen. Nur nicht ein Pensum herunterarbeiten, um Gotteswillen kein Pensum! — Na, da Sie sich für die Sachen interessieren, gehen Sie mal da hinein.“ Und er wies dabei auf eine Tür. Ich öffnete sie und trat in eine Art Rumpelkammer, wo eine Menge Bilder herumstanden. Bilder über Bilder! Die Wäsche, die Olympia, das Restaurant des Pére Lathuille, der Christus mit den Engeln*, Argenteuil. Der Pére Lathuille fiel mir vor allem ins Auge, denn das Bild stand im besten Licht, und ich erinnerte mich seiner aus dem Salon von 1880, wo es auf mich als die wunderbarste Darstellung des Pariser Gasthauslebens tiefen Eindruck gemacht hatte. Jetzt wurde ich von dem ganz eigenartigen Zauber ergriffen, der von dieser unvergleichlich feinen Malerei ausging, und ich hätte mich wohl nicht so bald davon losreißen können, hätte mich nicht Manets Stimme aus meiner Versunkenheit geweckt. So verließ ich denn diesen armseligen Raum, in dem so viele verachtete Meisterwerke aufgestapelt waren, und, so gut ich es vermochte, erklärte ich ihm den Eindruck, den seine Malerei auf mich macht. Ich hatte die Freude, in seinen Augen, vor deren Lebendigkeit die Krankheit schonend Halt gemacht hatte, eine Rührung aufleuchten zu sehen, die ich als eine der köstlichsten Erinnerungen meines Lebens bewahre.

Von diesem mir unvergeßlichen Besuch entsinne ich mich noch einiger anderer Worte.

„Die Farbe“, sagte Manet, „ist eine Sache des Geschmacks und der Empfindung. Wissen Sie, man muß etwas zu sagen haben, sonst kann man sich begraben lassen. Man ist kein Maler, wenn man nicht die Malerei über alles liebt. Und — man darf nicht etwa nur sein Handwerk verstehen — man muß eben mit ganzer Seele dabei sein. Sehr wichtig, das Können — aber sehen Sie, für uns ist die Phantasie noch wichtiger. — Als ich eines Tages von Versailles zurückfahren wollte, stieg ich auf die Lokomotive, neben den Maschinisten und den Heizer. Es war ein herrliches Erlebnis. Diese Kaltblütigkeit, diese Ausdauer der beiden Männer! Es ist ein niederträchtig schweres Handwerk. Solche Leute sind die modernen Helden! Sowie ich erst wieder ganz gesund bin, will ich ein Bild danach malen.“ — — —

* Hier muß ein Irrtum vorliegen. Im Jahr 1882 befand sich dieses Bild nicht mehr bei Manet, wahrscheinlich handelt es sich um den Christus mit den Kriegsknechten.



EDOUARD MANET, PÄONIEN







CHRISTIAN VOLL, DREI HOLZSKULPTUREN. AUSGESTELLT BEI NEUMANN & NIERENDORF, BERLIN

Christoph



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die Herbstausstellung der Akademie (Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Graphik und Plastik) sieht äußerlich sehr gepflegt aus. Nicht zuletzt, weil einige Räume umgebaut sind und alles neu hergerichtet worden ist. Im Mittelpunkt stehen auch geistig die drei Mittelräume mit Arbeiten von Käte Kollwitz. Diese Künstlerin erscheint dadurch benachteiligt, daß alle Welt ihr Komplimente macht, um der edlen Tendenz ihrer Arbeiten und um ihrer schönen menschlichen Gesinnung willen. Vor ihren Arbeiten wird das Künstlerische nach dem Ethischen beurteilt. Käte Kollwitz ist aber auch ohne den pathetisch erhöhenden Mantel der Tendenz jemand. Es sind ihr in einem arbeitsreichen sechzigjährigen Leben Blätter gelungen, die ihren Wert trotz des Moralischen haben. Der größte Teil dieser Arbeiten ist bereits in gewisser Weise historisch geworden und bildet einen wichtigen Bestandteil jeder modernen Graphiksammlung. Die Linie Käte Kollwitzens ist nicht sehr wandlungsfähig, doch ist sie ausdrucksvoll. Die Ehrung wäre vielleicht noch wirksamer gewesen, wenn nur ein Saal mit dem Allerbesten gezeigt worden wäre.

Eine andere Kollektivausstellung zeigt der Münchner Bildhauer Fritz Koelle. Er folgt ähnlichen sozialen Tendenzen wie Käte Kollwitz, bewegt sich auf dem Stoffgebiet Meuniers und unterliegt, wie dieser, der Verführung zum Genrehaften. Sein großer Bergarbeiter, seine Arbeiterköpfe sind ernst gemeint; doch hält die Form mit dem Wollen nicht Schritt. Besser am Platze wären die bei Nierendorf ausgestellten Holzplastiken von Christoph Voll gewesen.

*

Von dem nach Berlin übersiedelten Gert Wollheim (Galerie Wiltschek) bilden wir ein Damenporträt ab. Es war das beste Bild der Ausstellung, virtuos, aber auch mit echter Malerbegabung. Auf diese geglückte Arbeit sei um so nachdrücklicher hingewiesen, als die Mehrzahl der sonst ausgestellten Bilder geeignet war, das Talent Wollheims zu diskreditieren. Es bleibt zu hoffen, daß eine strenge Selbstzucht die entschiedenen Gaben vor der Entartung rette.

*

Der Pole Eugen Zak machte bei Goldschmidt & Co. keinen nachhaltigen Eindruck. Der 1926 zweiundvierzigjährig Gestorbene war Manierist. Er hat melancholisch idyllische Dekorationen gemalt, watteauhafte Gestalten, sehr zart, sehr gekünstelt, sehr atelierhaft. Seine Kunst ist bewußtes Spiel. Er malte Chinoiserien im Jargon des Expressionismus.

*



DER HEILIGE STEPHAN VOM LAURENTIUSPORTAL DES STRASSBURGER MÜNSTERS. 1495—1503

AUS DEM BUCH VON R. HAMANN UND H. WEIGERT „DAS STRASSBURGER MÜNSTER UND SEINE BILDWERKE“, DAS IN DIESEN WOCHEN IM DEUTSCHEN KUNSTVERLAG, BERLIN, ERSCHEINT



GERT WOLLHEIM, BILDNIS TATJANA BARBAKOFF

AUSGESTELLT IN DER GALERIE WILTSCHEK, BERLIN

Christoph Voll ist ein junger bayrischer Bildhauer, der Holzskulpturen, zum Teil großen Formats, und Zeichnungen in der Galerie Neumann-Nierendorf ausgestellt hatte. Gelernt hat der aus engen Verhältnissen Kommende in Dresden, vor allem bei Albiker. Zuerst ist ein Chok zu überwinden, denn äußerlich ist manches Scheußliche in den Skulpturen. Etwa im Sinne von Dix, wenn auch viel vollblütiger. Je länger man die Skulpturen und Zeichnungen — die Aquarelle überzeugen weniger — aber ansieht, um so deutlicher tritt ein echtes plastisches Talent hervor, das vielleicht eine Zukunft hat. Voll kann lebendig Gesehenes plastisch darstellen. In den beiden farbigen Skulpturen streift er bedenklich das Genre; doch dringt in den großen und kleinen Statuen und in den Bildnissen (alles in Holz) immer wieder der Sinn für groß gesehene Form durch und für die plastisch wirksamen Formverbände. Alles ist sehr rund und räumlich empfunden. Mit Hinweisen auf die Holzskulptur der alten deutschen Meister. Hier ist eine Begabung, die das Zeug hat, sich über den Jahrzehntstil zu erheben, das Leben unmittelbar zu greifen und das unzerstörbare Gesetz der Plastik in neuer Weise zu individualisieren, zu naturalisieren. Auf diesen Bildhauer, der ein so guter Zeichner ist, wird man achten müssen.

*

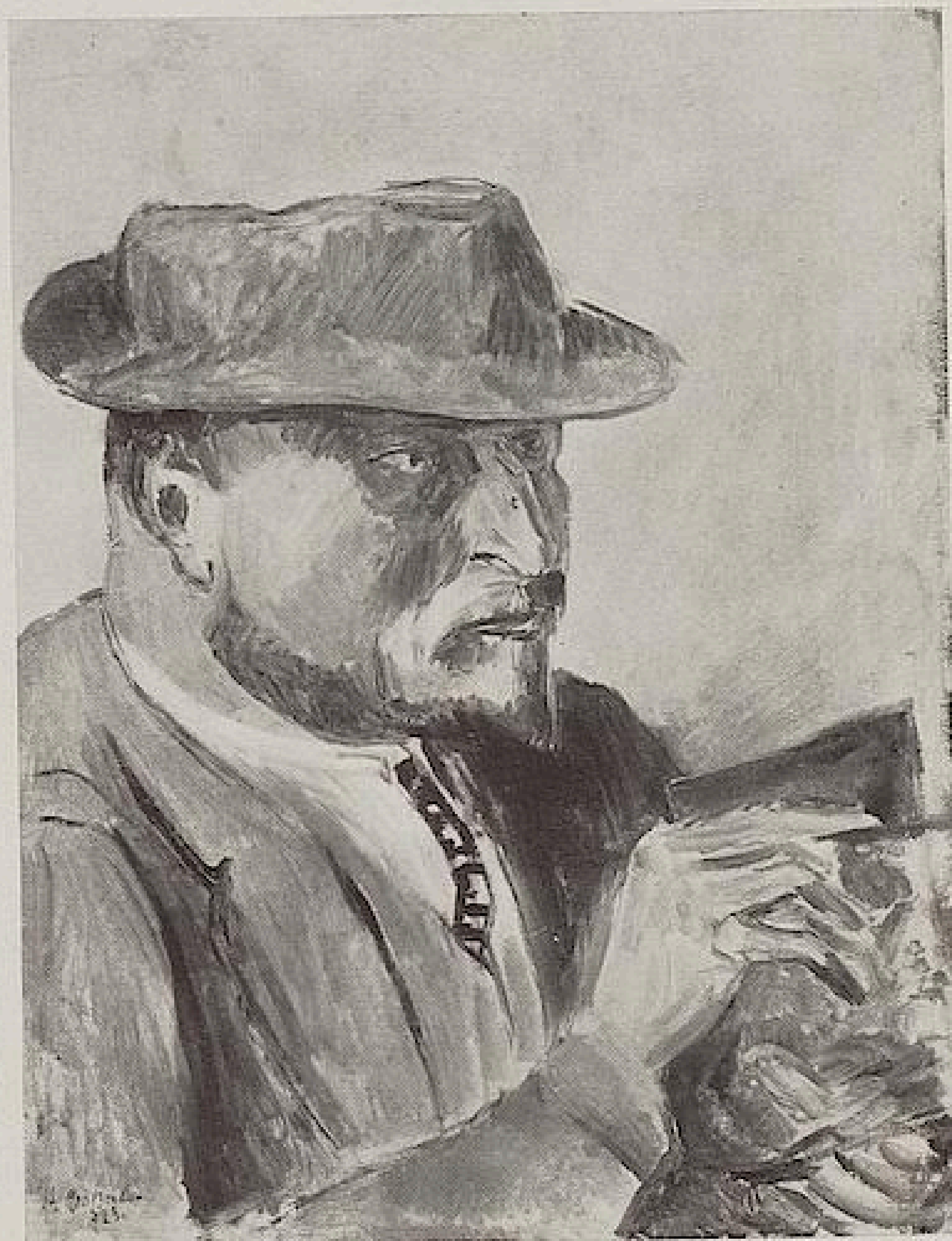
Photographien hatte Mario von Bucovich bei Friedmann & Weber ausgestellt. Vortrefflich sind die Architekturen, die Stadtansichten. Weniger überzeugen die Bildnisse. In ihnen ist viel absichtlich Verwischtes, Parfümiertes und Süßes.

*

Arbeiten der letzten vier Jahre zeigte Heckel in der Galerie Ferdinand Möller. Mehr und mehr kommt der Hauptzug seiner Natur zum Vorschein: eine von Geschmack getragene Gefälligkeit, der sich ein konstruktives Element gesellt. Die „Belgischen Knaben" von 1924 stehen, entfernt an Gauguin erinnernd, ausgezeichnet im Bildraum und zeigen eine weise Farbenverteilung; doch sind die Vorzüge durch eine gewisse Leblosigkeit erkauft. Die malerischen Reize der „Rheinlandschaft" (1925) haben etwas Gobelinartiges. Das „Tessiner Tal" (1925) ist ein sehr eindrucksvoll genommener Ausschnitt; doch kommt das Räumliche so wenig zur Geltung, daß auch hier eine Gobelinwirkung entsteht. Eine schöne Landschaftsempfindung ist in dem „Blick auf Orange" (1926). Wie überhaupt die Landschaft am lebendigsten zu Heckel spricht — wenn nicht zuviel Gebirge und Architektur dabei ist. Dekorativ fast leer, im Sinne Ludwig von Hofmanns etwa, sind die „Kinder" (1926); doch ist Vornehmes in dieser Leerheit. Mit einem fast frauenhaft zarten Geschmack gemalt ist der „Mohn" (1927). Die Natur Heckels will, wie gesagt, das Schmeichelnde; scheinbar wollen die Überzeugungen oft aber nicht erlauben, daß der Künstler naiv seiner Natur folgt.

*

In den Ausstellungsräumen des Verlags Bruno Cassirer bewies Olaf Gulbransson wieder einmal, daß er seinen Ruhm



RUDOLF GROSSMANN, BILDNIS HANS PURRMANN

AUSGESTELLT IN DER BADISCHEN SEZESSION, FREIBURG I. B.



PIETER AERTSEN, CHRISTUS BEI MARIA UND MARTHA
AUSGESTELLT IN DER GALERIE DR. GOTTSCHEWSKY UND DR. SCHÄFFER

verdient. Er zeigte Zeichnungen für den Simplizissimus und Bildniszeichnungen. Am schlagendsten wirkt das große Talent Gulbranssons in den Karikaturen. Die übrigens gar nicht einmal viel vor den Reproduktionen im „Simplizissimus“ voraus haben, weil sie in einer bewundernswerten Weise für die Reproduktion gedacht und gezeichnet worden sind, so daß fast nichts bei der mechanischen Übertragung verloren gegangen ist. Gulbransson ist in seiner sicheren Selbstbeschränkung ein Meister. Seiner einfach klaren Umrißzeichnungen wird sich manche Generation noch freuen. Sein Bestes wird bleiben.

*

Markus Behmer, dessen Ausstellung in der Staatlichen Kunstbibliothek durch ihre Intimität fesselte, hat sich eng mit den Formen der persisch-indischen Miniaturkunst angefrenndet. Diese Berührung hat sein künstlerisches Wesen zum Blühen gebracht und gibt seinem zierlichen Lebenswerk den Charakter eines „west-östlichen Divans“. Behmers Phantasie bewegt sich im kleinen und kleinsten, es ist eine Ex-libris-Phantasie, sie spielt gern mit den ornamentalen Reizen der Schrift, sie illustriert mit echtem Märchengeist, sie macht die Kunst — die Schere und das vielfach gefaltete Papier in der Hand — zu einem schnipselnden Spiel glücklicher Stunden, sie gebiert den Witz und eine Romanik, womit der moderne Buchkünstler den seligen Hafis, den „Sänger von Schiras“ zu grüßen scheint. Markus Behmer ist ein wenig unterschätzt. Doch ist er selbst eigentlich schuld daran, weil er oft zu wörtlich der orientalischen Form folgt, und weil es ihn zu reizen scheint, unterschätzt zu werden. Er ist eine wunderlich stille Erscheinung in unserm lauten Kunstleben. In seiner Miniaturkunst spiegelt sich ein Menschenleben. Und das ergreift irgendwie.

*

In der Galerie Hinrichsen (Künstlerhaus) stellte Erich Waske neue Bilder aus. Waske kam jung schon zu einem gewissen Ruf und versäumte darüber, sich sichere Grundlagen zu schaffen. Das damals Unterlassene möchte der Dreißiger nun offenbar nachholen, jetzt erst beginnt er ernsthaft zu arbeiten. Das erweckt eine gute Meinung. Eines solchen Entschlusses ist nur fähig, wer Zukunft in sich fühlt. Die neuen Bilder sind bei weitem besser als alles frühere. In der großen „Brasserie“ ist manches noch modellern, doch nötigt die Arbeit zum Respekt; Waske folgt hier nicht mehr kritiklos seinem Geschmack und seiner Begabung für das Dekorative, sondern er hat gründlich studiert, die Erscheinung genau angesehen und es ist ihm manches überraschend gut geglückt. Auch in den Landschaften ist mehr Naturnähe, obwohl Erinnerungen an Pechstein darin enthalten sind. Das Talent Waskes verlangt nach dem großen Format. Hoffentlich wird ihm einmal ein Auftrag für Wandmalereien zuteil. Das Ergebnis würde vielleicht eine Überraschung sein.

K. Sch.

DAS VLÄMISCHE LANDSCHAFTSBILD

Die Eroberung der Landschaft gilt als einer der Ruhmestitel holländischer Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Mit Recht, insofern die Naturauffassung Ruisdaels und Hobbemas für die spätere Landschaftsdarstellung über die Grenzen Hollands hinaus bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein vorbildlich geworden ist. Aber zu Unrecht hat man neben der Landschaft der Holländer die der Vlamen wenig beachtet, die von einer grundsätzlich verschiedenen Anschauung ausgehend ihr eigenes Weltbild gestaltete. Die Landschaft der Vlamen ist romantisch phantastisch im Gegensatz zu der realistisch gesehenen Landschaft der Holländer. Malten die Holländer mit Vorliebe die heimatliche Ebene, so vertrauten die Vlamen ihrer Einbildungskraft, wenn sie großartige Gebirgsszenerien erfanden, die sie gern durch mythologische Staffage als die fremdartige Umwelt fernen Geschehens charakterisierten.

Der Stammbaum vlämischer Landschaftsmalerei reicht



NACHFOLGER CONRADS VON SOEST, MADONNA

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HUGO PERLS, BERLIN



MICHAEL PACHER, DIE HEILIGE KATHARINA

AUSGESTELLT IN DER GALERIE VAN DIEMEN, BERLIN

weit zurück. Patinier kann als einer der Begründer europäischer Landschaftsmalerei überhaupt gelten. Sein Beispiel fand Nachfolge im Werk des Herri met de Bles, und von ihm erbt sich in ungebrochener Reihe die Tradition über die Frankenthaler Meister, deren Haupt Gillis van Coninxloo war, und die Antwerpener Schule des erfindungsreichen Joos de Momper bis weit ins siebzehnte Jahrhundert, um endlich von Watteau wieder aufgenommen zu werden, der das vlämische Erbe an die französische Kunst des achtzehnten Jahrhunderts weitergab. Das neunzehnte Jahrhundert hat diese Tradition gebrochen. Es hat, als es den Anschluß an die Natur suchte, zugleich wieder bei den alten Holländern angeknüpft. So konnte es kommen, daß die vlämische Landschaft vergessen wurde. Und es macht umgekehrt der Weg, den unsere eigene Kunst in neuer Zeit genommen hat, begreiflich, daß manche, der holländischen Landschaft müde, die Reize der altvlämischen Phantasiewelt wieder entdeckten.

Die Ausstellung, die Dr. Gottschewski und Dr. Schaeffer in ihren Räumen veranstalten, trägt dieser veränderten Stimmung Rechnung. Sie zeigt ein ebenso reichhaltiges wie vielseitiges Bild vlämischer Landschaftsmalerei. Einer der besten Kenner des Gebietes, Dr. Ludwig Burchard, ist der Verfasser des Katalogs, dem Bode eine Einleitung vorausgeschickt hat.

G.

FREIBURG i. B.

Die Badische Sezession, die mit ihrer ersten Ausstellung in Freiburg vor die Öffentlichkeit tritt, mag von Berlin aus betrachtet belanglos erscheinen, da die führenden Namen — Albiker, Gerstel, Großmann, Haueisen, Heinrich, Hofer, Kanoldt, Meid, Schlichter — auch so bekannt sind. Für Baden ist diese landsmannschaftliche Vereinigung jedoch von allergrößter Bedeutung, denn sie ist das alleinige Gegengewicht der vertrocknenden Karlsruher Akademie, die auf die künstlerischen Bewegungen innerhalb des Landes eher hemmend als fördernd wirkt und das oft ungebührlich seichte, aber staatlich konzessionierte Gremium für Kunstfragen darstellt. Die Sezession hatte die Klugheit, sich nicht auf eine Richtung festzulegen, was ihre Haltung von Anfang an geschwächt hätte; sie fordert ausschließlich Echtheit und Qualität der künstlerischen Leistung, gleichgültig in welcher Form sie sich äußert. Aus diesem Grundsatz bestimmte sich die Auswahl der Mitglieder, unter denen folglich Babberger, der Direktor der Karlsruher Akademie, Bühler, Würtenberger u. a. fehlen. Wir vermissen Zabotin, der seit 21 Jahren in Karlsruhe arbeitet und zu denen gehört, die zählen, und hoffen, daß die Sezession die Fähigkeit haben wird, die noch unbekannteren Begabten zu finden und zu fördern. Die Freiburger Ausstellung ist gut und vielleicht wissentlich auf die Prominenten beschränkt, um die Absicht und Stellung nachdrücklicher zu dokumentieren. Wichtiger ist, daß diese Stellung auch bei breiterer Vorführung gehalten wird, denn darauf kommt alles an.

Kurt Martin.

AUS DEM BERLINER KUNSTHANDEL

Wir geben in diesem Heft Abbildungen einiger guter Werke alter und neuer Malerei, die sich zur Zeit im Berliner Handel befinden.

Die Galerie van Diemen zeigt ein Madonnenbild der westfälischen Schule, von dem eine andere Fassung, mit einem Engelkonzert im Hintergrunde, sich in dem Budapester Museum befindet. Das merkwürdige Motiv geht vermutlich auf eine Vorlage des italienischen Trecento zurück, das sich bemühte, Mutter und Kind in eine so lebendige Beziehung zu setzen, wie es hier durch das lebhafte Greifen des Jesus-



ERICH WASKE, BRASSERIE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HINRICHSEN (KÜNSTLERHAUS), BERLIN

knaben nach dem Schreibgerät geschieht. Mit Conrad von Soest, dem man in neuerer Zeit unter vielen Bildern der altwestfälischen Malerei auch die Budapester Madonna hat zuschreiben wollen, hat die Komposition kaum etwas zu tun. Sie ist nicht früher als um 1430 entstanden und stammt wohl von einem der Nachfolger Conrads in Westfalen.

Hugo Perls hat ein schönes und charakteristisches Tafelbild des Michael Pacher erworben, die Halbfigur der heiligen Katharina darstellend. Werke dieses Meisters tauchen nicht häufig auf. Unter guten Bildern des neunzehnten Jahrhunderts waren sodann hübsche Blumenstücke von Fantin-Latour zu sehen, leichter und anmutiger als die Blumenstilleben dieses Künstlers sonst zu sein pflegen.

In der Galerie Ehrhardt sieht man ein bedeutendes Tafelgemälde des Jan van Scorel mit der Darstellung der Grablegung Christi. Das Bild zeigt die charakteristischen Merkmale des Stiles der romanistischen Epoche im Schaffen des Meisters.

In der Galerie Dr. Gottschewsky und Dr. Schäffer fällt ein großes Gemälde des Pieter Aertsen auf. Das Motiv, Christus bei Maria und Martha, das wie ein Bild im Bilde im Hintergrund erscheint, gibt dem Meister nur den Vorwand zur Entfaltung eines seiner beliebten Küchenstilleben, die ebenso kulturhistorisch interessant wie kunstgeschichtlich wichtig sind, als Ausgangspunkt der niederländischen Stillebenmalerei, deren Stammbaum über den alten Brueghel bis zu Jan van Eyck zurückreicht.

Eine interessante Skizze Théodore Rousseaus stellte Amsler & Ruthardt aus. Neben einem zweiten Rousseau. Es waren überhaupt Künstler anwesend, die man selten sieht: zwei Landschaften von Georges Michel und ein Tierstück von Charles Jacque. Unter den deutschen Bildern fielen vor allem die Arbeiten von Berliner Künstlern aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts auf.



THÉODORE ROUSSEAU, LANDSCHAFT, ENTWURF

AUSGESTELLT BEI AMSLER & RUTHARDT, BERLIN

CHRONIK

Infolge eines Unglücksfalls ist der Architekt Hermann Muthesius im sechsundsechzigsten Lebensjahre gestorben. Er hat der Bewegung, die Kunstgewerbe, Baukunst und Kunsterziehung umfaßte, einst viel bedeutet. So viel, daß sein Name nicht vergessen werden wird. Muthesius' großes Erlebnis waren die Jahre, die er als künstlerischer Attaché bei der deutschen Botschaft in London verlebte. Die englische Wohnkultur — worüber er auch ein sehr gutes Buch geschrieben hat — hatte es ihm angetan. Sein Wirken in Deutschland bestand in der Folge eigentlich nur darin, die englischen Erfahrungen auf deutsche Verhältnisse zu übertragen. Er tat es von seinem Amt aus, als Geheimrat im Handelsministerium, als Referent für die Kunstgewerbeschulen, und er tat es praktisch als ein vielbeschäftigter Baumeister. Das Künstlerische nahm in seiner Natur nicht den ersten Platz ein. Er wirkte vielmehr durch die ruhige Überlegung seiner Reformgedanken, durch Gedanken, die jedermann verstehen konnte. In den Debatten war er nicht auf Seiten der einmaligen künstlerischen Persönlichkeiten zu finden, sondern auf Seiten derer, die für Gesinnung, Normalisierung und Niveau eintraten. Als die Zeit vorüber war, auf die die englische Bauweise mit ihrer romantischen Sachlichkeit wirkte, trat Muthesius mehr zurück. Sein jäher Tod erinnert nun aber daran, welch ein besonnener und produktiver Pionier er gewesen ist.

*

Gegen die Ankaufspolitik der National Gallery hat das Burlington-Magazine in einem viel beachteten, außerordentlich scharfen Leitartikel Stellung genommen. Es wird der Leitung der Galerie vorgeworfen, sie habe ihre Mittel in der Erwerbung unwichtiger Stücke verzettelt, die noch dazu teilweise stark überzahlt worden seien. Es ist nicht unsere Sache, uns in diesen Streit einzumischen. Blättert man aber die Abbildungen durch, so ist, wenn man von deutschen Verhältnissen ausgeht, der Angriff nicht ganz verständlich, weil nicht wenige von den Bildern unter den Neuerwerbungen unsrer Museen keine üble Figur machen würden. Es steht bei uns nicht besser. Auch unsere Gemäldegalerie hat sich vielfach in nur kunsthistorisch interessantem Kleinkram verzettelt und das große Ziel, das ihr als Sammlung von europäischem Rang voranleuchten muß, aus dem Auge verloren. Die Säle werden voller, aber sie gewinnen kaum an Gewicht. Man klagt über die Unpopularität der Museen, aber man übersieht, daß man es versäumt, erzieherisch zu wirken, daß man eigentlich nur an einen kleinen Kreis von Spezialkennern und Kunstgelehrten denkt, anstatt die größere Gemeinschaft kunstliebender Laien zu befriedigen, die weniger kunsthistorische Zusammenhänge als hervorragende Einzelstücke suchen.

Es wäre viel über diesen Punkt zu sagen. Wenn aber das Burlington-Magazine auch zu der Frage der für die Neuerwerbungen gezahlten Preise Stellung nahm, so möchten wir einen der wundesten Punkte unserer Museumspolitik bei dieser Gelegenheit wenigstens mit einem Worte berühren, nämlich den der Tauschhandlungen. Wie wir hören, hat die National-Galerie jetzt auch das Allgeyer-Porträt Feuerbachs abgegeben. Man mag über das Bild denken, wie man will, es ist jedenfalls als Bildnis des ersten Biographen eines der berühmtesten deutschen Maler wenigstens von so großer historischer Bedeutung, daß man nicht begreift, wie die Berliner Nationalgalerie es veräußern konnte. Aber es scheint uns überhaupt bedenklich, Kunstwerke von Rang aus Museumsbesitz abwandern zu lassen, selbst wenn man im Tausch Stücke erwirbt, die im Augenblick wichtiger erscheinen. Es ist leicht möglich, daß die Meinungen sich wandeln, und ein Watteau oder ein Frans Hals, den man einmal verkauft hat, ist nicht so leicht wieder zu beschaffen. Es ist ein falscher und ein eigentlich kunstfeindlicher Standpunkt, zu behaupten, man habe einen Meister genügend vertreten und könne eines seiner Bilder entbehren. Denn jedes bedeutende Kunstwerk ist ein Individuum, und ein Kunstmuseum ist nicht dazu da, Typen zu sammeln, wie ein naturhistorisches Museum es tut, sondern eben Individuen, einmalige Meisterwerke der Kunst. Das ist offenbar die Meinung des Burlington-Magazine. Und das ist auch unsere Meinung.

*

Der Plan einer großen Berliner Bau-Ausstellung ist in den letzten Monaten vielfach umkämpft worden. Widersprechende Nachrichten, die von der Presse kolportiert wurden, verrieten die Ratlosigkeit der maßgebenden Stellen. Man will eine Ausstellung machen, doch man weiß offenbar noch gar nicht, was man mit dieser Ausstellung bezweckt. Aber schon melden sich die Interessenten, die ihren Vorteil wittern. Als einziges Ziel eines angeblich idealen Projektes bleibt das Geschäft.

Eine große Gelegenheit findet kleine Geister. Berlin hat in den letzten Jahren einen bedeutenden Aufschwung genommen. Es ist im Begriff, tatsächlich zur Reichshauptstadt zu werden, da die Entwicklung auf allen Gebieten zur Vereinheitlichung und Zentralisierung drängt. Es wäre selbstverständliche Pflicht der städtischen Behörden, diese Entwicklung nach Kräften zu fördern.

Man muß leider für 1930 Schlimmes befürchten. Die Interessenten von der Baustoffindustrie haben sich zu einem Verein „Bauausstellung" zusammengeschlossen, und es ist nun ihre Hauptsorge, alles fernzuhalten, was nicht zum Geschäft gehört. Auch die geplanten Sonder-Ausstellungen für Städtebau, Architektur, Wohnungs- und Siedlungswesen, Gartenbau, Raumkunst, Friedhofskunst, Kunstgewerbe sollen von niemand anders veranstaltet werden dürfen als von dem allmächtigen Verein. Eine Reihe von Verbänden, zu denen der Werkbund, der Kunstgewerbeverein, das Kartell bildender Künstler, der Architektenverein und der „Ring" gehören, hat sich, unterstützt von der Akademie der Künste, mit einer gemeinsamen Eingabe an die Stadt gewendet, um gegen diese geplante Vergewaltigung Front zu machen. Unglücklicherweise nahmen sich die Kommunisten dieser Anträge, die gar nicht bis an das Plenum der Stadtverordnetenversammlung gelangt waren, an, und nun gab es einen großen Krawall, als der Stadtbaurat Wagner die Frage, ob auch er für diesen Antrag eintrete, selbstverständlich bejahte. Der Oberbürgermeister Böß nahm gegen seinen Stadtbaurat Stellung, und die Stadt-



HENRI FANTIN-LATOUR, BLUMEN
AUSGESTELLT BEI HUGO PERLS, BERLIN

verordnetenversammlung erteilte dem Verein „Bauausstellung" die von ihm erwünschte unumschränkte Vollmacht. Inzwischen hat sich auch der Landesbezirk Brandenburg des Bundes deutscher Architekten mit dem Verein ins Einvernehmen gesetzt und hat sich von den übrigen Verbänden, mit denen er zunächst hatte zusammengehen wollen, losgesagt. So ist das Intrigenspiel geglückt. Die vereinigten Geschäftsinteressen der Baustoffindustrie und des B. D. A. haben den Sieg davongetragen, und man mag sich nun ausmalen, was von der mit großem Pomp angekündigten Ausstellung übrig bleiben wird.

Frei nach Coué zu sprechen: Es geht uns von Tag zu Tag bös und böser.

*

In Genf tagt die Kommission, die in dem großen Wettbewerb um die Errichtung des Völkerbundpalastes die letzte Entscheidung treffen soll, nachdem das eigentliche Preisgericht nicht den Mut zu einem klaren Urteil gefunden hatte. Es wird erzählt, daß nur eine belanglose Äußerlichkeit die Zuerkennung des ersten Preises an eines der Projekte verhindert habe, was um so interessanter ist, als dieses Projekt von Le Corbusier herrührte. Um ein Haar also wäre der Entwurf eines der entschiedensten Vorkämpfer der neuen Baukunst siegreich aus dem Wettbewerb, an dem nicht weniger als 367 Architekten aus aller Herren Ländern sich beteiligt hatten, hervorgegangen. In der Entscheidung, wie sie schließlich auf Grund eines merkwürdigen Kompromisses zustande kam, muß sich Le Corbusiers Projekt mit acht anderen sehr verschiedenartigen und sehr ungleichwertigen Lösungen in die Ehre eines sogenannten ersten Preises teilen, und eine Kommission, der ein Japaner vorsitzt, soll nun darüber befinden, wem der Bauauftrag zu erteilen sei. Es stehen, wie man hört, vor allem zwei unter den neun preisgekrönten Entwürfen in engerer Wahl, und zwar das Le Corbusiers und das eines in Rom lebenden Ungarn, namens Vago. Schärfere Gegensätze, als sie in diesen zwei Projekten sich verkörpern, sind kaum denkbar. Denn Vago hat einen in Erinnerungen an alle europäischen Stilarten seit dem Altertum schwelgenden Palast entworfen, der sich als Residenz für den Ex-König der Sahara besser schicken würde wie als Bürohaus und Parlament einer neuen Gesellschaft der Nationen. Es ist gut, daß der Gegensatz sich in solcher Schärfe zugespitzt hat, und es ist zu hoffen, daß man sich nicht schließlich doch auf eine Kompromißlösung einigt, sondern daß man den Kampf zwischen zwei Weltanschauungen, der hier zur Entscheidung steht, mutig durchkämpft. Der Völkerbund aber wird, indem er sein architektonisches Symbol wählt, selbst ein Bekenntnis ablegen, er wird zeigen, ob er wirklich den Glauben an eine neue Zukunft hat, ob er es als seine Aufgabe sieht, der Menschheit eine neue Daseinsform zu geben, oder ob er seinen einzigen Ehrgeiz darein setzt, eine neue Fassade zu errichten, hinter der das alte Intrigenspiel diplomatischer Fingerfertigkeit sich verbergen soll.



EDOUARD MANET, FAURE ALS HAMLET

Dieses Bild ist von Kunstfreunden in Essen (nicht vom Kunstverein und auch nicht vom Museumsverein) erworben und dem Folkwangmuseum dort überwiesen worden, weil dieses von Osthaus begründete schöne Museum einen importanten Manet noch nicht besitzt. Diese Neuerwerbung ist zu begrüßen.

UMWERTUNGEN

ZU BÜCHERN VON JULIUS MEIER-GRAEFE UND WILHELM WORRINGER

Weder Zufall noch Mode ist es, daß in den letzten Jahrzehnten verhältnismäßig viele Bücher geschrieben worden sind, worin versucht wird, scheinbar feststehende Urteile über einzelne große Künstler oder über ganze Kunstepochen zu revidieren. Dieser Drang zu neuen Wertungen hängt damit zusammen, daß bei der Beurteilung von Kunstentwicklungen hundert Jahre lang das Schema: Aufstieg, Blüte, Verfall (oder auch: Primitivität, Meisterschaft, Formalismus) angewandt worden ist. Und es hängt diese Lust zur Umwertung zusammen mit dem wachsenden Widerstand gegen Idealbegriffe, gegen die deutsche Sucht, einzelne Künstler oder bestimmte Kunstepochen zu idealisieren, sie zu Symbolen des Vollkommenen zu machen und neben ihnen nichts als gleichen Ranges gelten zu lassen. Als sich die Einsicht durchsetzte, daß der Genius immer und überall gelebt hat, daß ein Stil an sich nicht höher stehen kann als ein anderer, daß die Lehre von der alleinseligmachenden Antike, zum Beispiel, ein bequemer Wahn ist, mußten Umwertungen der konventionell gewordenen Kollektivurteile notwendig folgen. Es mußte über die Grenzen des Künstlerischen und Ethnographischen neu gedacht werden, es ist untersucht worden, was es mit der Beurteilung der Antike, der italienischen Renaissance, der Gotik, des Barock, mit der rückhaltlosen Verehrung Raffaels, Velasquez usw. auf sich hat.

Bezeichnend ist, daß es nicht die Kunsthistoriker sind, die sich dieser Polemik hingeben, sondern freie Kunstschriftsteller. Was aber nicht hindert, daß diese von der Zunft abgelehnten Versuche nachhaltige Wirkung ausüben. Die Wirkung ist auch nicht weiter verwunderlich, wenn man bedenkt, wie sehr dieser Kunstkampf jedermann angeht. Denn hinter den Fragen: schön oder häßlich? gut oder schlecht? verbergen sich weiter reichende Fragen. Sie lauten: was ist wahr, was unwahr? was ist stark und was schwach? sie münden aus in des Schicksals Frage: was sollen wir tun?

Zwei Bücher liegen vor, die in diese Kategorie umwertender Schriften gehören. Das erste Buch hat Julius Meier-Graefe geschrieben. Es heißt „Pyramide und Tempel, Notizen während einer Reise nach Ägypten, Palästina, Griechenland und Stambul" und ist im Verlag Ernst Rowohlt, Berlin 1927, erschienen. Wer dem Verfasser am Zeuge flicken will, wird in seiner façon de parler manches finden, was sich beanstanden läßt. Um so mehr, als der Verfasser sich gern leichtfertiger gibt als er ist. Wer aber zu lesen versteht, wird bewundern müssen, wieviel Jugend, Empfindungskraft und Feuer in diesem Sechzigjährigen ist. Wieviel Ehrfurcht! Er gibt nur Reisenotizen; doch ist darin mehr enthalten als in allem, was ich bisher über Ägypten las. Zum erstenmal wird einem eine lebendige Vorstellung von dieser so schwer zu fassenden Kultur vermittelt. Ob sie richtig ist? Was ist richtig! Aber sie ist glaubwürdig, die Empfindung wird überzeugt, und das ist um so viel mehr, als wenn der Verstand überzeugt wird. Meier-Graefe hat es verstanden, eine Atmosphäre zu dichten, worin die seltsame Kultur Ägyptens zu leben vermag. Er läßt den Leser teilnehmen am Entstehungsprozeß seiner Überzeugungen, er ruft die Schöpfungskräfte des Lesers auf und siegt mit diesem Kunstgriff. Seine Tagebuchplauderei hat mehr Tiefe als manche gelehrte Untersuchung.

In ein Wespennest greift Meier-Graefe dann, wenn er bekennt, wie ihm in Griechenland, auf der Akropolis, in den Museen zu Mute gewesen ist. Es beweist viel Freiheit, daß er so empfinden konnte, wo Europa doch seit hundertfünfzig Jahren allen seinen Söhnen ein strenges „du sollst" zuruft, wenn das Griechische in Frage kommt. Was er berichtet, hat man längst geahnt, im tiefsten enttäuscht von der Archäologenbildung unseres Jahrhunderts. Es ist mutig und nützlich, daß Meier-Graefe einmal gegen die alleinseligmachende Lehre von der „schlechthinnigen" Vollkommenheit alles Antiken angeht. Diese Irrlehre hat unserem Volk die Weltanschauung verdorben, sie mißleitet noch heute die ganze Jugend.

Schade, daß Meier-Graefe auf seiner Reise in Ägypten statt des nichtigen Buches über Friedrich den Großen von Werner Hegemann nicht Wilhelm Worringers „Ägyptische Kunst, Probleme ihrer Wertung" (R. Piper & Co. Verlag, München) gelesen und glossiert hat. Das Buch erschien, als er schon unterwegs war; er hat eine Kritik dann in der Frankfurter Zeitung nachgeholt. Worringer wird von seinen Kollegen, den Universitätsprofessoren, ebenfalls als Außenseiter betrachtet, weil er die Probleme anders, unzünftiger, kühner anfaßt. Er ist dennoch kein Außenseiter; trotz des Bestandteils von Publizistik in seinen Schriften, denkt er gelehrtenhaft. Er wendet sich in diesem Buch gegen die Überschätzung der ägyptischen Baukunst. Die Skulptur läßt er beiseite. Seine Beweisführung, die Ägypten mit Amerika, das heißt mit den Vereinigten Staaten vergleicht, ist überraschend; doch ist sie künstlich, fast tendenziös und überzeugt nicht. Der Vergleich einer vieltausendjährigen Kultur mit einer kaum zweihundert Jahre alten ist von vornherein unmöglich. Das Buch beweist nur, wie wenig wir von Ägypten wissen. Der Grundfehler ist, daß der Verfasser offenbar nicht in Ägypten war, und daß er über Kunst schreibt, ohne ein Augenmensch zu sein. Seine Ausführungen sind modern in einem etwas fatalen Sinn. Wenn in einem Buch über die Anfänge deutscher Tafelmalerei der Name Cézanne genannt wird, und wenn neben ägyptischen Säulen amerikanische Getreidesilos abgebildet werden, so ist das peinlich. Vielfach wird in Worringers Buch Frobenius zitiert; diesem begabten, aber recht willkürlich spekulierenden Geist fühlt er sich offenbar wahlverwandt. Beide empfangen nicht vom Objekt das Gesetz, sondern suchen rückwärts von Ideen aus die Wirklichkeiten.

Immerhin regt auch Worringers nur gedachtes, nicht im Sinne Meier-Graefes aus der Anschauung erwachsenes Buch zu Diskussionen an, die ein Teil jener großen Weltdiskussion über die Umwertung der Kunstbegriffe sind.

Karl Scheffler.



CARPACCIO, FRAUENBILDNIS

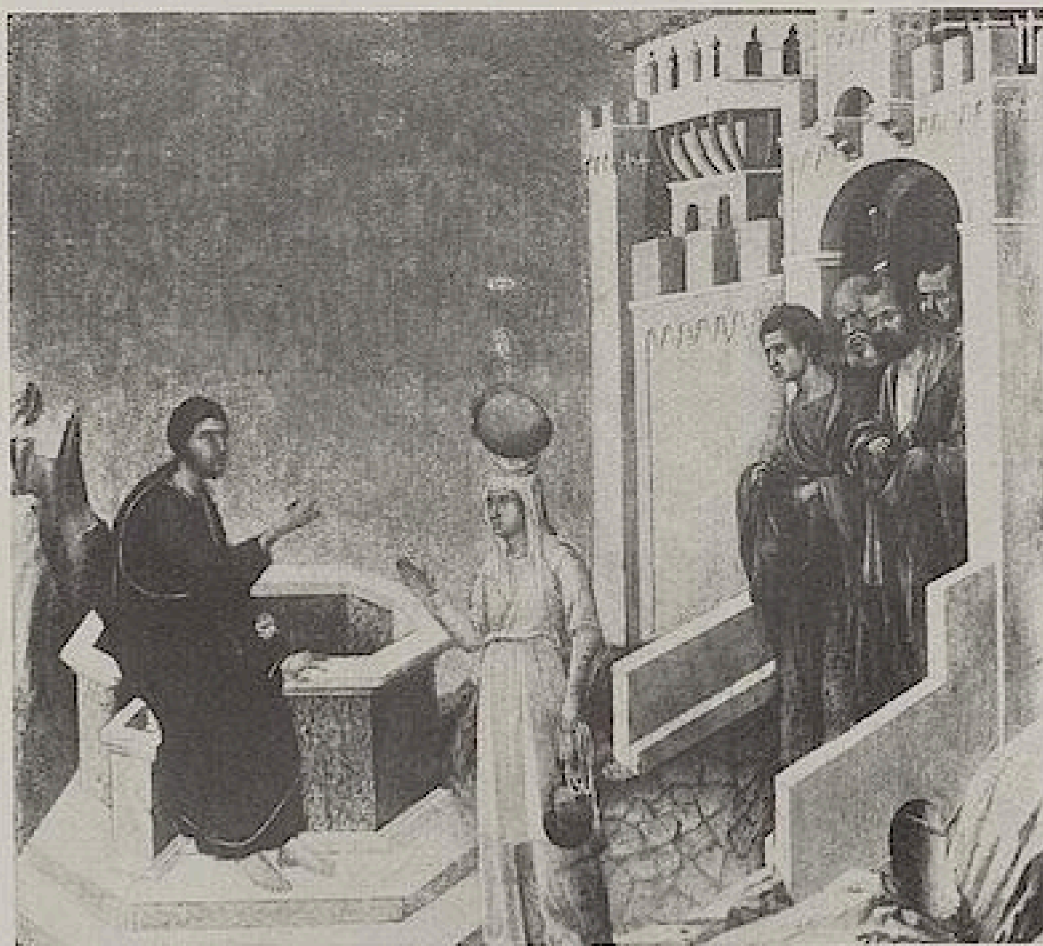


ANTONELLO DA MESSINA, MADONNA

AUS DER SAMMLUNG BENSON

DIE SAMMLUNG BENSON

Nach der Sammlung Holford, die im vergangenen Jahre bei Christie versteigert wurde, ist nun auch die Sammlung des Herrn Robert H. Benson verkauft worden, eine der gewähltesten Kollektionen altitalienischer Malerei in englischem Privatbesitz. Benson, der übrigens auch die Sammlung seines Schwiegervaters Sir George Holford im wesentlichen zusammengestellt hatte, besaß unter anderem vier Tafeln von dem großen Sieneser Altarwerk des Duccio, einen herrlichen Antonello da Messina, einen heiligen Hieronymus des Giovanni Bellini, Ghirlandajos Porträt des Bankiers Sassetti. Sir Joseph Duveen hat die 114 Bilder von Benson im ganzen um den Riesenpreis von 500 000 Pfund erworben. Es ist unseres Wissens einer der größten Kunstkäufe, die jemals getätigt worden sind. Die Sammlung wird nun nach Amerika gebracht werden. Zwei von den vier Tafeln des Duccio hat, wie wir hören, die Nachlaßverwaltung des Sammlers Frick für die Museen von New York und Pittsburg um den Preis von 500 000 Dollar erworben.



DUCCIO, CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN



DUCCIO, CHRISTUS UND DER TEUFEL

AUS DER SAMMLUNG BENSON



NIC. POUSSIN, BACCHUS UND ERIGONE
98 : 73 cm. 48000 Mark



CAMILLE PISSARRO, DAME IM PARK
47:39 cm. 8600 Mark



GUSTAVE COURBET, GEFÜLLTER MOHN
60:49 cm. 23600 Mark

VERSTEIGERT IN DER SAMMLUNG PEARSON BEI PAUL CASSIRER, BERLIN



AUKTIONSNACHRICHTEN

Der Kunsthandel bewies seine zunehmend internationale Organisation im Beginn der Wintersaison durch eine merkwürdige Verschiebung des Schauplatzes zweier Auktionen, eine Berliner Sammlung wurde in Amsterdam, eine Pariser Sammlung in Berlin versteigert. James Simon glaubte auf ein stärkeres Interesse für den Verkauf seiner Kunstschätze rechnen zu dürfen, wenn er sie der Amsterdamer Firma Frederik Muller anvertraute. Der Erfolg schien ihm recht zu geben. Aber es war doch im wesentlichen der deutsche Kunsthandel, der sich an dem Gebot beteiligte. Sicherlich war es dagegen taktisch richtig, wenn die Sammlung des Herrn Pearson, eines in Paris ansässigen englischen Kunstfreundes, aus der im Laufe der letzten Jahre schon manche hervorragende Stücke freihändig verkauft worden waren, zur Versteigerung nach Berlin gebracht wurde, da hier eine geschlossene Kollektion französischer Malerei, wie solche in Paris in letzter Zeit vielfach auf den Markt kamen, immerhin eine Sensation bedeutet.

Die Sammlung Pearson, die bei Cassirer zur Versteigerung gelangte, gab im vorhinein Anlaß zu allerlei Kommentaren und zu mancherlei unkontrollierbarem Gerede. Der große Saal bei Cassirer war aber niemals voller als am Tage der Auktion Pearson, und die Preise hielten sich allgemein durchaus auf dem Niveau, das heute in der ganzen Welt für Bilder gleicher Art gilt.

Je zwei Gemälde von Poussin und Claude Lorrain waren die Hauptstücke der Sammlung. Poussins Bacchus und Erigone, aus altenglischem Adelsbesitz seit langem bekannt, ging für 48000 Mark in den Besitz des Stockholmer Museums über, seine heilige Familie brachte 25000 Mark. Die beiden Landschaften des Claude wurden für 26000 und 30000 Mark verkauft. Unter den Meistern des neunzehnten Jahrhunderts war Courbet am besten vertreten. Man konnte wieder einmal die Erfahrung machen, daß seine Bilder, abgesehen von den Hauptwerken, noch vergleichsweise billig sind. Ein Rückenakt im Walde war für 7200 Mark zu haben. Ein schönes Werk wie die Badende erzielte 15800 Mark. Eine Landschaft mit Apfelbäumen wurde mit 6100, die Rehe in der Waldschlucht mit 4500, die stürmische See mit 5200 Mark zugeschlagen. Nur die Felsen bei Etretat erzielten mit 20500 Mark einen ansehnlichen Preis. Corot war nicht ebenso überzeugend vertreten, was nicht hinderte, daß kleine Bilder in dem beliebten Spätstil auf 19000 und 20000 Mark stiegen, während italienische Landschaften allerdings auch nur auf 3000 bis 4900 Mark kamen.

Von Monet gelangten zwei Bilder zum Ausgebot, ein Garten in Giverny aus dem Jahre 1900, etwas spitzig in der Farbe, kostete 31200, eine hübsche Seinelandschaft 20000 Mark. Die Preise für Pissarro betrugen 8600 und 9600 Mark. Eine besondere Vorliebe scheint Pearson für Sisley besessen zu haben. Die Sammlung zählte neun Werke seiner Hand. Die Preise für diese Bilder bewegten sich etwa zwischen 8000 und 13000 Mark. Mit 18000 Mark wurde der zuletzt ausgerufene große Hafen mit Lastkähnen zurückgekauft. Es gab eine kleine Sensation, als vor dem Verkauf mitgeteilt wurde, das Syndikat der Pariser Kunsthändler habe in einem Telegramm das Bild für eine Fälschung erklärt. Es wurde an diesem Falle wieder einmal die Unsicherheit deutlich, die in der Zuschreibung gerade von Bildern des 19. Jahrhunderts herrscht. Es wird

über diese Fragen neuerdings sehr viel geredet. Es steht oftmals Meinung gegen Meinung, ohne daß eine endgültige Entscheidung möglich wäre. Man erzählt von Hunderten falscher Corots und Daumiers, und die Angst vor der Fälschung beeinträchtigt allmählich auch die Bewertung vermutlich echter Bilder. Aber es hat sich noch niemand der immer dringender werdenden Aufgabe unterzogen, das ganze Material zu sammeln und kritisch zu durchleuchten. Ein Rest von Zweifel wird immer bleiben. Aber ein wenig mehr Sicherheit muß zu erlangen sein. Der heute herrschende Zustand, der in einen Kampf der Parteien auszuarten droht, bedeutet eine gefährliche Beunruhigung des Handels wie des Sammlertums.

Hatte Pearson schon vor seiner Auktion einen erheblichen Teil seiner Sammlung veräußert, so gab es im Hause James Simon nur mehr die Reste einer einstmals großartigen Sammlung, und es war mehr der in der Kunstwelt berühmte Name als die Bedeutung der Objekte, der vor allem die deutschen Händler in großer Zahl nach Holland zog. Man weiß, daß James Simon, der übrigens auch die Mittel für ertragreiche Grabungen in Ägypten und Vorderasien zur Verfügung stellte und damit den Berliner Museen bedeutenden Zuwachs auf diesen Gebieten schaffte, dem Kaiser-Friedrich-Museum am Tage seiner Eröffnung ein ganzes Kabinett mit Kunstwerken der Renaissancezeit und dem künftigen Deutschen Museum eine große Sammlung von Holzskulpturen stiftete. Den Hauptteil des ihm verbliebenen Kunstbesitzes veräußerte er in der Inflationszeit, ein großer Vermeer war das bekannteste und berühmteste Stück seiner Sammlung. Nun hat er sich von dem Rest seiner Schätze getrennt, der immerhin noch ansehnlich genug war, eine große Auktion auszumachen und die erkleckliche Summe von rund anderthalb Millionen Mark einzutragen.

Die Preise, die in Amsterdam bezahlt wurden, waren recht erheblich. Für ein Seestück des Jan van de Capelle ist kaum noch bisher ein Riesenpreis wie hier mit 72000 Gulden erzielt worden. Eine Landschaft des Herkules Seghers brachte 78000, ein schöner Philips de Koninck 41000, der Schullehrer des Adriaen van Ostade 23000, der Meistertrunk von Brouwer 39000 Gulden. Der Greco, der von der Akademie-Ausstellung vor zwei Jahren bekannt ist, wurde mit 60000 Gulden zugeschlagen.

Auch in Rudolph Lepkes Auktionshaus hat die Saison zeitig im Herbst bereits eingesetzt. Es gab fast Woche für Woche eine reichhaltige Antiquitätenauktion. Der letzte Teil der Sammlung Jacques Mühsam, dessen berühmte Gläsersammlung geschlossen nach Amerika verkauft worden ist, kam unter den Hammer, es folgte die Stoffsammlung des Herrn Benario, dessen Holzskulpturen im vorigen Winter an der gleichen Stelle versteigert worden waren. Wen die Preise im einzelnen interessieren, der mag sie in der von Walter Bondy begründeten wöchentlich erscheinenden Zeitschrift „Die Kunstauktion" nachlesen, die als Nachrichtenblatt dem deutschen Sammler und Händler die gleichen Dienste leisten will wie die Gazette des Hotel Drouot dem französischen Liebhaber.

Daß eine solche Zeitschrift hier entstehen konnte, ist eines der Symptome für die steigende Bedeutung Berlins als Auktionsmarkt, der auch Paul Graupe mit der Verlegung seines Antiquariats nach der Tiergartenstraße Rechnung trägt. Graupe hat hier für seine Versteigerungen einen großen und schönen Saal eingerichtet, und die Interessengemeinschaft, die er mit der im gleichen Hause wohnhaften Antiquitätenfirma Hermann Ball eingegangen ist, weist darauf hin, daß er sich in Zukunft nicht darauf beschränken wird, wie bisher alte Bücher und neuere Graphik zum Ausgebot zu bringen. Die Konzentration des deutschen Kunsthandels um den Kemperplatz in Berlin hat mit der Eröffnung dieses neuen Hauses aber wieder einen Fortschritt gemacht. Das Berliner Antiquitätenviertel wird allmählich zu einer Sehenswürdigkeit, wie es deren nicht viele in der Reichshauptstadt gibt. G.



CLAUDE MONET, GARTEN IN GIVERNY
89:92 cm. 31200 Mark



ALFRED SISLEY, FLUSSUFER BEI BROUMAILLE
55:65 cm. 13500 Mark

VERSTEIGERT IN DER SAMMLUNG PEARSON BEI PAUL CASSIRER, BERLIN



OLAF GULBRANSSON, EINLADUNGSKARTE ZUR GULBRANSSON-AUSSTELUNG IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

INGRES-ANEKDOTEN

Ingres und Stendhal waren leidenschaftliche Musikfreunde — jeder auf seine eigene Weise. Als der Romancier in der Académie de France zu Rom von Ingres zum erstenmal empfangen wurde, verstieg er sich im Gespräch zu der Behauptung: „Beethoven hat keine Melodie."

Worauf ihm Ingres den Rücken kehrte und zum Portier hinuntereilte.

„Für diesen Herrn bin ich künftig nie mehr da!"

*

Der Bildhauer Duret wollte Ingres' Ansicht über eine eben beendete Plastik hören, die einen neapolitanischen Tänzer in Unterhosen darstellen sollte. Der Meister lobt, soviel er kann, kommt aber über gewisse Einwendungen nicht hinweg. Duret entschuldigt sich mit den Notwendigkeiten des Marktes, obwohl er materiell unabhängig war.

„Herr," herrscht ihn Ingres an, und schon wendet er sich zum Gehen, „wenn man mit zwölftausend Franken Rente in Skulptur macht, zieht man seinen Statuen keine Unterhosen an!"

*

Ingres pflegte seine Pinsel bis zu den letzten drei Haaren zu benützen, dann verbrannte er sie, nachdem er ihnen zum Abschied noch einen zärtlichen Kuß verabfolgt hatte. Einmal schien es ihm, als ob ihn ein solches Pinselrudiment um einige Stunden Aufschub angefleht hätte.

„Ich habe es erhört", erzählte er allen Ernstes, „und damit noch einen ausgezeichneten Kopf von A bis Z gemalt: vielleicht mein bestes Stück."

*

Ingres erhielt in der Akademie den Fauteuil des Mannes, unter dessen Verfolgungen er am meisten gelitten hatte. Als dieser endlich das Zeitliche gesegnet hatte und begraben werden sollte, schritt Ingres bis zum Friedhof hinter dem toten Feinde her, um mit anzusehen, wie die Leiche ins Grab versenkt wurde. Ehe der Sarg mit Erde bedeckt war, trat Ingres ganz nahe heran, wie um sich zu vergewissern, ob auch alles in Ordnung sei. Und aufatmend, mit einem letzten Blick ins Grab, soll er die Worte hervorgestoßen haben:

„Bien! Bien! . . . C'est bien! Il y est cette fois; il y restera!"

*

Als der Bildhauer Rude eines Tages Ingres besuchen wollte, trat ihm unter der Tür dessen Gattin entgegen. Sie ließ den ihr Unbekannten gar nicht zu Worte kommen. Mit einem irritierten Blick auf seinen unendlich langen Bart fertigte sie ihn gleich kurz ab:

„Mein Mann kann Sie nicht brauchen."

Sagt's und schlägt die Türe vor Rudes Nase zu. Bevor dieser sich nur zu fassen vermag, wird er Ohrenzeuge des folgenden Gesprächs, das sich innerhalb des Ateliers abspielt:

„Wer ist da?"

— „Niemand."

„Es scheint aber doch geläutet zu haben?"

— „Gewiß, aber es war bloß ein Flußgott, der dich stören wollte. Ich habe ihm gesagt, daß du ihn augenblicklich nicht brauchen könntest."

*

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. NOVEMBER, AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTSIEBENUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. LA CLOWNESSE. 1895

SAMMLUNG COMONDO, LOUVRE. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)



AUS DER KINDHEIT HENRI DE TOULOUSE-LAUTRECS

VON

GOTTHARD JEDLICKA

Des Künstlers voller Name lautet Henri-Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa; er ist als erster Sohn des Grafen Alphonse von Toulouse-Lautrec in der Nacht vom dreiundzwanzigsten auf den vierundzwanzigsten November 1864 in Albi an der Rue de l'École-Mage in einem alten schloßartigen Bau geboren, der sich schon seit manchem Geschlecht im Besitz der Grafen von Toulouse befindet.

Heute trägt das Sträßchen, an dem das Geburtshaus des Künstlers liegt, seinen Namen: Rue Henri de Toulouse-Lautrec, aber die Bewohner nennen es immer noch Rue de l'École-Mage, und wenn man sie nach der Straße mit dem Namen des Künstlers fragt, so schütteln sie fast immer unwissend den Kopf. Wenn man nach dem Grafen von Toulouse-Lautrec fragt, so denken sie an den Vater des Künstlers und erzählen sofort von ihm. Vom Künstler selber wissen sie nur, daß viele seiner Bilder sich in dem Museum befinden, das man ihm in einem der schönsten alten Gebäude der Stadt eingerichtet hat (im ehemaligen erzbischöflichen Sitz), daß er in Paris ein schlimmes Leben geführt hat und sehr früh gestorben ist.

Man berichtet, daß der Vater zur Zeit, da der Knabe geboren wird, auf seiner Besitzung Loury im Loiret jagt und es nicht eilig hat, an das Wochenbett seiner Frau zu kommen. Schon vor der Geburt des Kindes haben die Eltern über die Erziehung verhandelt; sie setzen selbstverständlich voraus, daß das Kind ein Knabe sein wird. Die beiden Eltern werden sich in die Erziehung teilen. Das ist in diesen Kreisen oft Sitte. Die frühe Erziehung soll durch die Mutter geschehen; der Vater wird den Abschluß der Erziehung übernehmen. Darunter versteht er vieles, was ihm selber nicht so recht klar ist.

Die ersten Jahre verbringt der Knabe in Albi; er ist von einer Schar von Knaben des gleichen Alters aus der Verwandtschaft umgeben. In seiner



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, OSKAR WILDE. FARBIGE ZEICHNUNG. 1895
SAMMLUNG ALEXANDER NATANSON. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

frühesten Jugend — wie er dreijährig ist — wird ihm ein Bruder (Richard) geboren, der im Alter von kaum einem Jahre stirbt; er hat sich dem Bruder rasch angeschlossen, er hat schon als Knabe ein großes Bedürfnis nach Zärtlichkeit und nach zärtlicher Äußerung, und Leute, die heute noch in der gleichen Straße wohnen und denen man glauben darf, erzählen, wie der Knabe Henri bei der Geburt seines Bruders glückstrahlend zu ihnen kommt und sagt: Seht meinen Bruder an, er ist so hübsch — und er will die Leute an die Wiege mitnehmen.

Dieser Bruder ist in der Kathedrale von Albi getauft worden. Man berichtet von dieser Taufe einen reizenden Zug. In dem Taufgefolge, das sich zur Sakristei hinbewegt, befindet sich der Knabe Henri, er geht an der Hand einer Stiftsdame. Die Verwandten unterschreiben im Kirchenregister, wie es so Sitte ist; wie der Knabe das bemerkt, ruft er: Ich will auch unterschreiben — und wie die Stiftsdame dagegen einwendet: aber du kannst doch nicht schreiben, antwortet er: Je dessinerai un boeuf. — Ich habe dieses kleine Geschehnis von der Mutter des Künstlers erfahren.

Bald darauf ziehen Mutter und Sohn nach Paris. Der Vater kommt zuerst auch mit; er ist in Paris näher am Wald von Orléans, in dem er zu jagen liebt, als in Albi, bald aber treibt ihn seine Unruhe wiederum weg; doch ist er mit der Mutter darin einig, daß die ganze Erziehung in Paris geschehen soll.

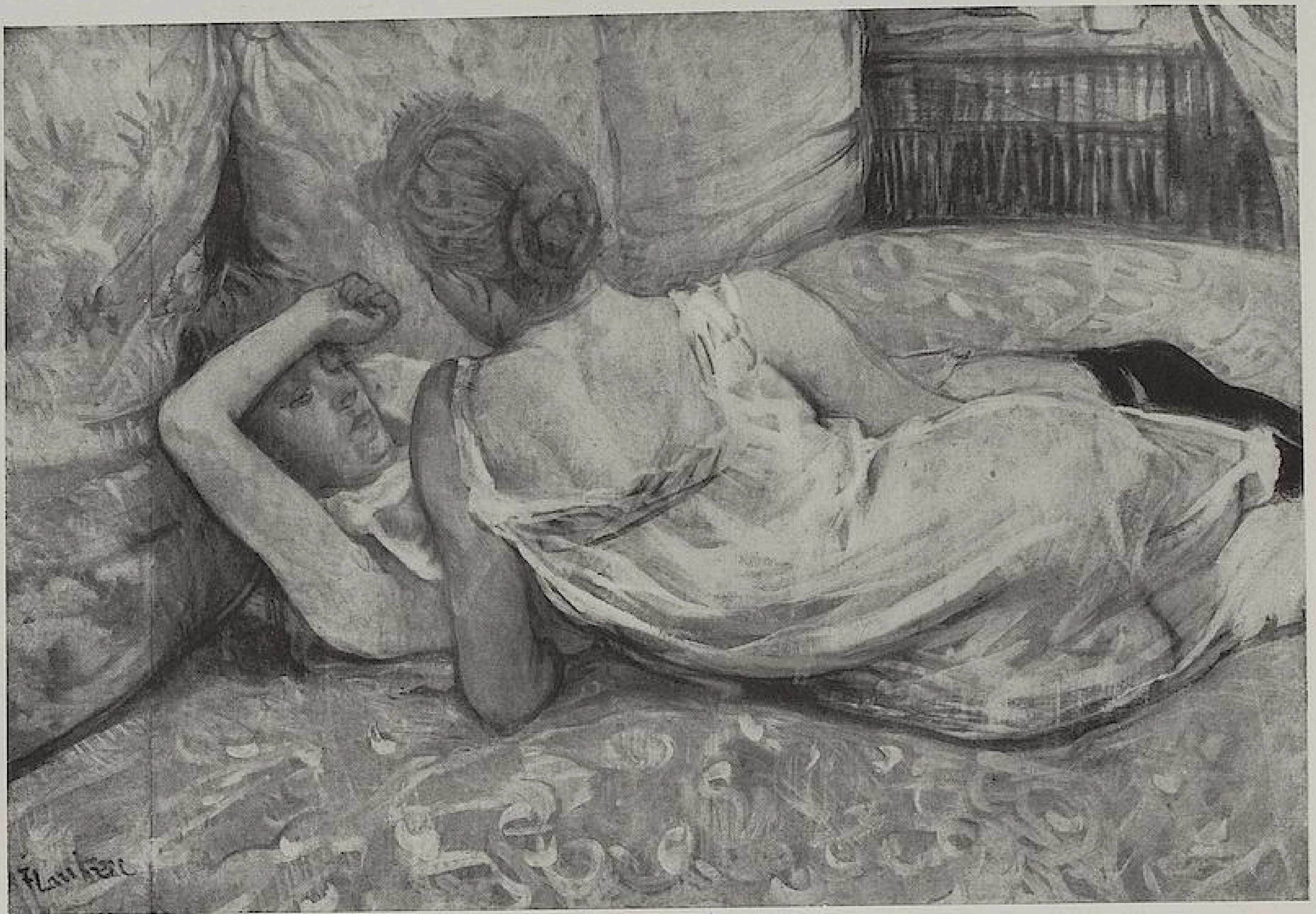
Mutter und Sohn wohnen im Hotel Perey, Cité du Retiro; der Knabe besucht von da aus hin und wieder — in den früheren Jahren — Unterrichtsstunden im Lycée Condorcet (damals noch Lycée Fontanes), die vorbereitende Klasse zur achten und hierauf die achte Klasse. Er ist ein glänzender Schüler, aber es ist ihm unmöglich, eine schriftliche Arbeit zu machen, ohne sie zugleich mit zeichnerischen Randglossen zu versehen.

In dieser Zeit hat ihn Joyant kennen gelernt. Er berichtet, daß Lautrec im Juli 1874 die ersten Preise im Latein, in der französischen Grammatik und in der englischen Sprache davongetragen habe, daß er sich dagegen in der Geschichte und in der Geographie, vor allem aber im Rechnen mit geringerer Anerkennung habe zufrieden geben müssen. Der Knabe ist kränklich, man muß ihn manches Jahr mit äußerster Sorgfalt pflegen; man nimmt ihn nach dem zehnten Jahre aus der Schule heraus; seine Beine sind schwach, der Knabe bleibt den lauten Spielen der Altersgenossen fern, er hält sich meistens bei der Mutter auf, die mit ihm zusammen die Schulaufgaben löst, und dann reist er viel mit ihr und seinen Verwandten hin und her. Die Mutter hat (eine Ausnahme in jener Zeit) eine weitumfassende Bildung erhalten, da man sie mit ihrem Bruder zusammen bei Hauslehrern Unterricht für die verschiedensten Fächer hat besuchen lassen. So erteilt sie dem Sohn den



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, FRAU IM LEHNSTUHL. 1894

SAMMLUNG O. SAINCÈRE. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE FREUNDINNEN. 1895

SAMMLUNG GALLIMARD. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Unterricht in Latein, in französischer Literatur und Grammatik und in vielen anderen Fächern noch mit großem Geschick.

In den Ferien gehen Mutter und Sohn zusammen nach Céleyran, auf das Schloß Bosc oder auf das Schloß Malromé und dreimal während seiner Jugend im Winter nach Nizza. Von diesen Ferien findet man genaue Spuren in den Skizzenbüchern des Knaben; in einem solchen Buch begegnet man sogar der schriftlichen Schilderung der Fahrt nach dem Süden. In Nizza treffen sie viel mit Engländern zusammen, Henri mischt sich bei jeder Gelegenheit unter sie, um mit ihnen englisch zu reden; und um auch richtig englisch schreiben zu lernen, übersetzt er ein Buch, das die Falkenzucht betrifft, in das Englische.

Lautrec meldet sich mit sechzehn Jahren zum ersten Teil des Reifeexamens. Die Mutter hat die besten Hoffnungen; der Sohn hat dafür gearbeitet. Er fällt durch. Er zeigt keine Lust mehr, sich noch einmal einem Examen zu stellen. Aber die Mutter redet unermüdlich auf ihn ein, und da sie auf solche Dinge eben einen großen Wert legt, tut ihr der Knabe endlich den Gefallen. Er stellt ihr eine Bedingung: sie müsse mit dem ersten Teil des Examens zufrieden sein und dürfe ihn nicht zwingen wollen, auch den zweiten Teil zu bestehen. Sie willigt ein. Sie gehen zusammen nach Nizza. Henri arbeitet jeden Morgen drei Stunden lang ununterbrochen unter der Aufsicht der Mutter. Drei Monate später stellt er sich von neuem zu einem Teilexamen: diesmal in Toulouse; er besteht es mit bedeutendem Erfolg, indem er in der Lateinprüfung dem Professor Stellen aus Lukian hersagt, die gar nicht bestehen; der Professor, der unsicher ist und gelehrt scheinen will, empfängt ihn mit offenen Armen. Die Professoren loben vor allem sein tadelloses Englisch. Unterdessen ist ihm sein Weg klar geworden. Darum gibt er auf solche Examina nicht das geringste. Ein Unglück hat dazu schon einige Jahre vorher in sein Leben schwere Schatten geworfen. Es kommt

wohl von außen an ihn heran, aber es durchdringt langsam den ganzen Menschen und wird ihm im Tiefsten zum Schicksal.

Das Unglück hat sich so eingestellt: eine seiner vielen Tanten liegt im Familienhotel der Toulouse an der Rue de l'École-Mage in Albi krank zu Bett. Der Knabe will an einem Morgen zu ihr ins Zimmer, um nach ihrem Befinden zu fragen. Da stolpert er auf der Schwelle und fällt so unglücklich, daß er sein Bein bricht.

Der Knabe ist von zarter Gesundheit. Trotz aller Sorgfalt heilt der Bruch nur mühsam und unschön. Lange liegt der Knabe im Gipsverband, man führt ihn hierauf, um eine Besserung zu erzielen, nach Barèges, nach Amélie-les-Bains, nach Nizza. In Nizza stellt sich eine kleine Besserung ein. Der Knabe hinkt von nun an. Im folgenden Jahr macht er eine Reise nach Barèges. Sein Gang ist unsicher geworden. Er bricht auf dieser Reise auch noch den anderen Fuß. Der Vater Lautrecs hat in einem Brief an Joyant den Vorgang geschildert: Henri spaziert mit seiner Mutter zusammen in der Nähe von Barèges; er rutscht aus und fällt in das Bett eines ausgetrockneten Gießbachs. Die gleiche Geschichte wiederholt sich. Man wendet sich an die besten Ärzte. Sie vermögen nicht das geringste zu tun, um die Heilung günstig zu beeinflussen. Das Wachstum der unteren Glieder setzt von nun an vollständig aus. Der Oberkörper entwickelt sich in gesunder Weise. Lautrec fällt es schwer, sich auf seinen beiden Stummeln fortzubewegen. So fängt er an, das Gehen zu hassen. Wenn er ausgeht, benutzt er von jetzt an immer die Kutschen.

Lautrec hat mit seiner Mutter, um sie über das Unglück zu trösten, das ihr schweren Kummer



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, IM BETT. 1892

SAMMLUNG PERSONNAZ. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, IM BOIS DE BOULOGNE. 1901

SAMMLUNG PETITDÉDIER. MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

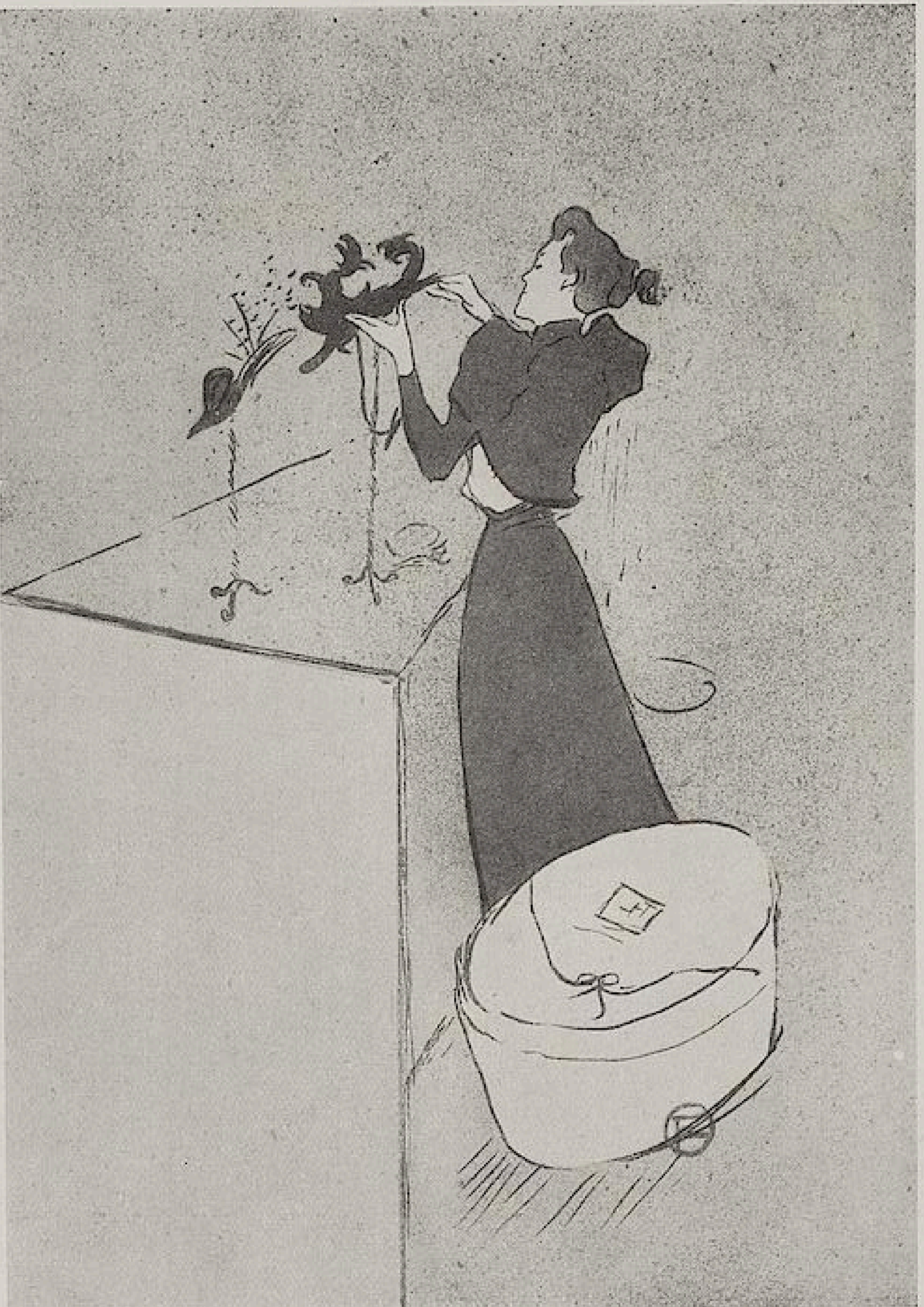
gemacht hat, hin und wieder gescherzt. So etwa: „ich bin ein Unglückskind. Ich breche in meinem dreizehnten Jahr am dreizehnten Tag des Monats mein Bein — und dazu ist an diesem Tag dann noch Markt.“ Denn jeder Anlaß, wo viele Menschen zusammenkommen, bedeutet für den Knaben schon früh eine große Freude. Die Mutter reist mit dem Knaben viel umher. Immer hat er kleine Hefte bei sich; er zeichnet in diese Hefte hinein und schildert in ihnen auch das tägliche Leben. Er nennt einmal ein solches Heft Cahier de zigzags, dédié à ma cousine Madeleine Tapié, dans le but louable de la distraire un peu des leçons de Mme Vergnettes: Nice 1881. Er schreibt eine Reise von Narbonne nach Nizza auf, er schildert die Leute, denen er auf der Reise begegnet, er schildert das Essen und die Aussicht, die man von den Fenstern des Hotelzimmers aus hat.

In diese Zeit fällt die Freundschaft mit einem gleichaltrigen Knaben, dessen Veranlagung ähnlich ist. Die beiden Knaben haben sich in einem Bade kennen gelernt; beide sind kränklich; das schließt sie zusammen. Man hat aus dieser Zeit ein Bündel köstlicher Briefe erhalten; es sind beinahe die einzigsten Selbstzeugnisse seiner Jugend. Es sind die Pfeiler, die es möglich machen, von seiner Jugend aus in sein reifes Alter hinüber die Brücken zu schlagen. Später hat er nicht mehr viel geschrieben.



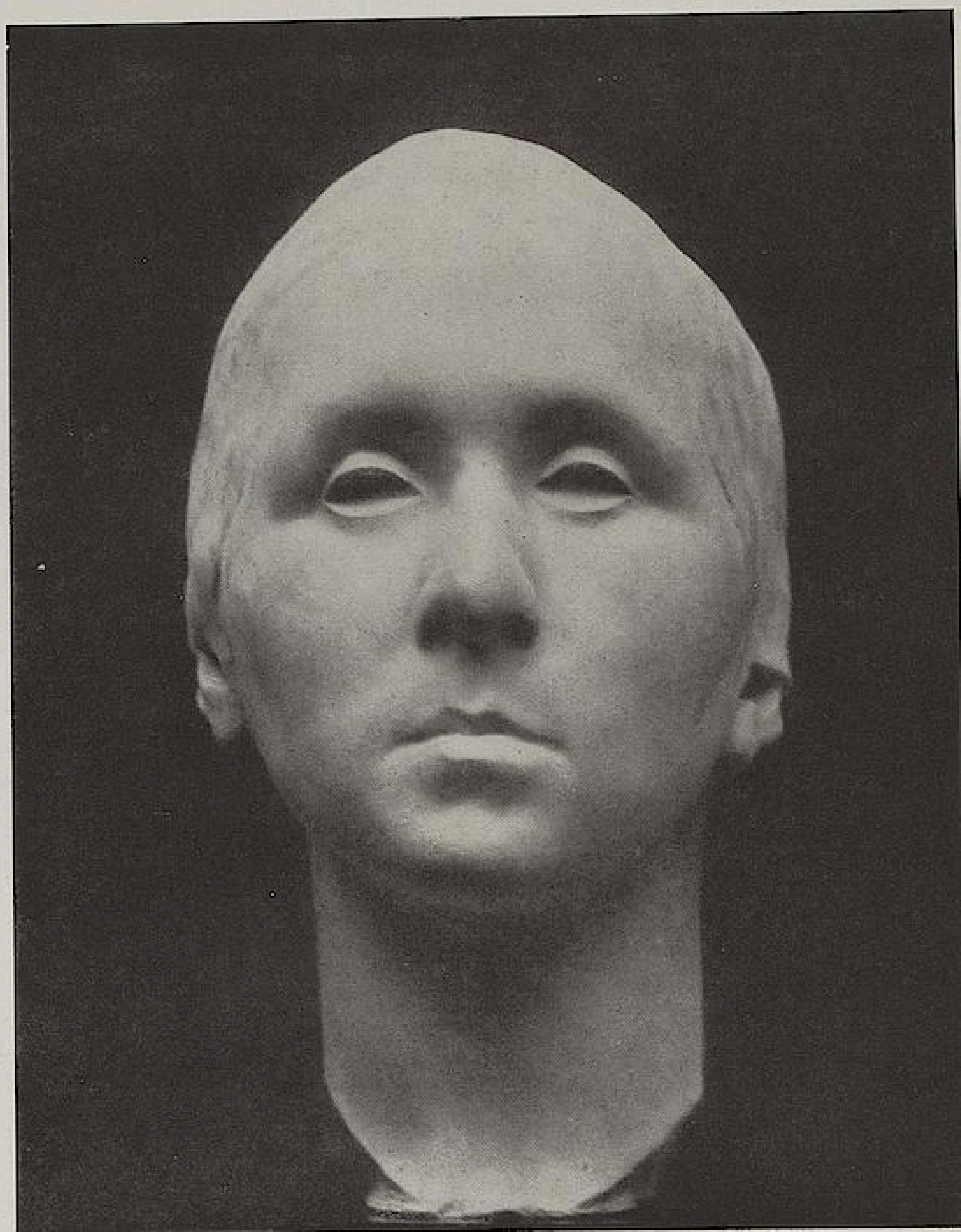
HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, LA GOULUE UND VALENTIN. LITHOGRAPHIE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, DIE MODISTIN RENÉE VERT. LITHOGRAPHIE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)



EDWIN SCHARFF, BÜSTE FRAU HAUSENSTEIN. TERRAKOTTA

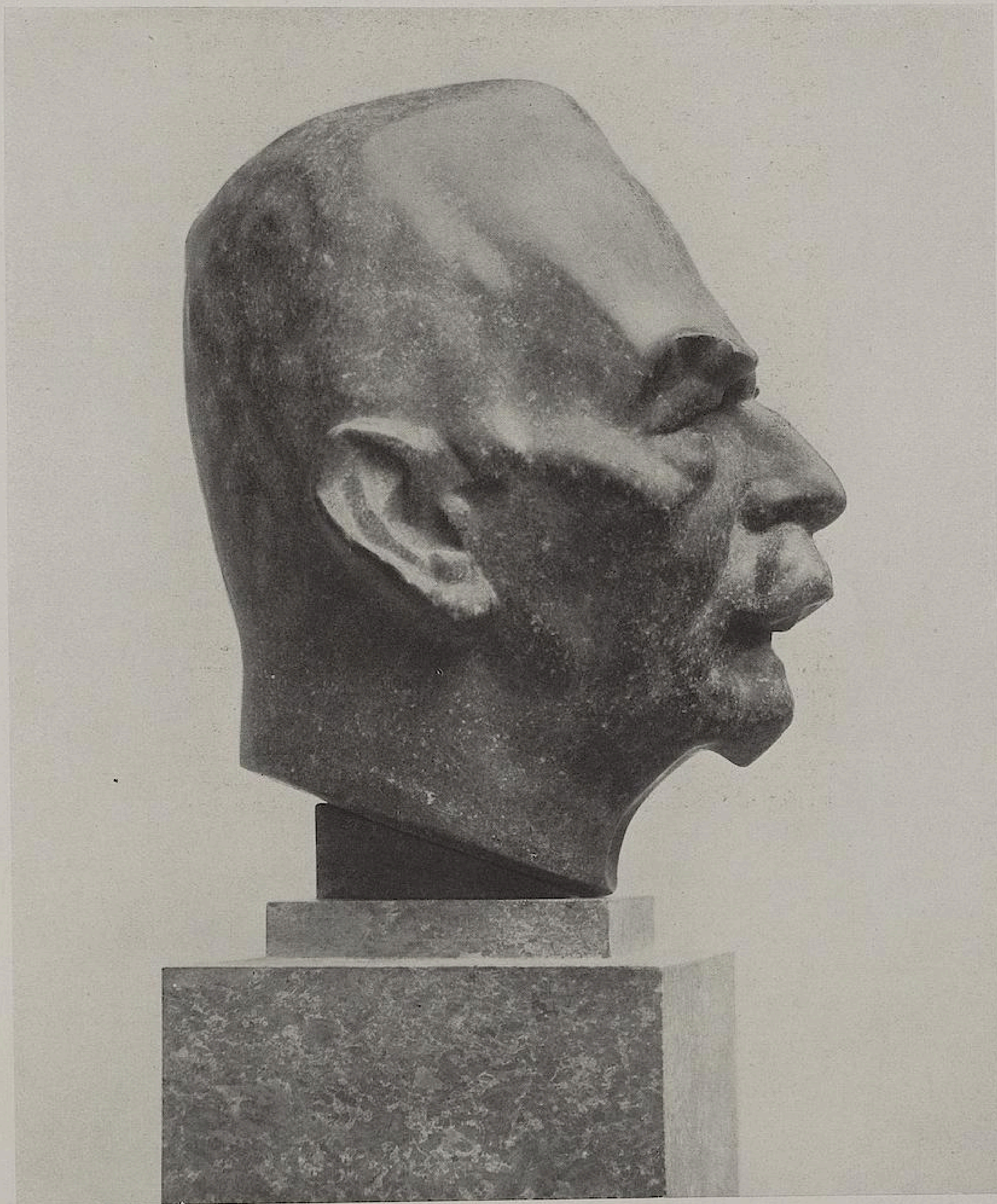
EDWIN SCHARFF

VON

KARL SCHEFFLER

Jeder Künstler von Talent sieht die Natur in seiner Weise, so daß es ebenso viele künstlerische Auffassungen der Natur gibt wie persönlich erlebende Künstler. Unterdessen bleibt die Natur, was sie war, ist und sein wird: sie bietet sich allen dar und verschließt sich letzten Endes auch wieder allen.

In diesem Sinne ist auch die Kunst der alten Meister wie eine zweite Natur. Die Antike, zum Beispiel, ist seit Jahrhunderten von den verschiedenartigsten Künstlern benutzt worden, jede Generation, jede Persönlichkeit hat etwas anderes darin gesucht und gefunden, hat sie in eigener Weise erlebt. Dabei ist die antike Kunst immer sie selbst geblieben. Sie war, ist und wird sein.



EDWIN SCHARFF, BÜSTE HEINRICH WÖLFFLIN. GRANIT



EDWIN SCHARFF, PFERD. BRONZE

Er hat zuerst die Malklasse Herterichs in München besucht, hat sich von diesem aber bald getrennt und sich — aus der Ferne — Hans von Marées angeschlossen. Aus dieser Zeit stammen Wandmalereien von einer gewissen koketten Strenge. Zu gleicher Zeit hat Scharff sich persönlich die Antike entdeckt. Zuerst in München, dann in Italien, zuletzt — kurz vor dem Krieg — in Paris, wo er fast zwei Jahre still für sich gearbeitet hat. Marées und die Antike haben den Maler zur Skulptur geführt. Er war für das Handwerk seines neuen Berufs insofern gut vorbereitet, als er früh schon, unverbildet, von der Schule zur praktischen Kunstübung gekommen war. Das Handwerkliche des Bildhauerberufs hat er sich autodidaktisch angeeignet, in Steinmetzwerkstätten und Bildhauerateliers. Er hat es darum nicht schlechter gelernt; denn er gehört nicht zu den Gentleman-Bildhauern, die es dem Arbeiter überlassen, die Figur nach dem Modell nahezu fertig zu machen, so daß dem Künstler nur die letzte Überarbeitung bleibt; er ist vielmehr ein ausgezeichneter Handwerker, der Material und Technik genau kennt und beherrscht und dem sich die Form aus der Technik, die Technik aus der Form ergibt. Im Handwerklichen wurzelt nicht zuletzt das Lebendige, das allen Arbeiten Scharffs eigen ist, einerlei ob diese Lebendigkeit monumental, malerisch oder psychologisch betont erscheint.

Es schadet nichts, wenn Künstler große Kunst benutzen, um daran zur Selbstbesinnung zu kommen, sofern sie sie nur benutzen, als sei es die Natur selbst.

Edwin Scharff, der Berliner Bildhauer, läßt sich in dieser Weise von der Antike anregen. Als sei sie Natur. Er ist darum auch in keiner Weise ein Klassizist. Es schimmert bei ihm überall eine große Form durch, die irgendwie an Griechisches erinnert; doch wird sie unter seiner Hand gefällig, sinnlich und, in einer die Atelierluft nicht ganz ausschließenden Weise, modern. Sie ist hier und dort — in den Reliefs, den Bildnisköpfen — sogar bis zur Pikanterie getrieben. Das ergibt dann eine Mischung, die für Scharff charakteristisch ist. Diese plastische Kunst ist in einem monumental und stimmungshaft, sie eignet sich für Denkmale, erzielt aber auch Wirkungen im Kleinen und Eleganten. Es ist ein streng skulpturaler Grundzug da, doch sind die Oberflächen auch sehr malerisch.

Diese Wendung zum Malerischen erklärt sich zur Genüge aus dem Werdegang Scharffs. Der in Bamberg Geborene ist schon mit fünfzehn Jahren, vom Realgymnasium weg, zur Kunst gekommen.

Im Griechischen sieht Scharff, wie er sagt, das eigentlich Europäische. Das ist bei ihm nicht nur ein Wort, denn seine Plastiken haben in der Tat einen Zug, den man europäisch nennen darf. Es fehlt das Enge, Provinzielle, das auch modernster deutscher Kunst so oft noch anhaftet, es ist etwas Freies und Weltmännisches darin. Von allen lebenden deutschen Bildhauern ist Scharff vielleicht am meisten ein intellektueller Schüler Gottfried Schadows. Nicht des klassizistischen Glätters und akkuraten Vollenders, sondern des spontan arbeiten-



EDWIN SCHARFF, HOCKENDE. GIPS

den Skizzierers und Naturalisten. Durch diese Schadowtradition unterscheidet er sich deutlich von den Genossen seiner Generation, von Kolbe, Haller, de Fiori, neben denen er sonst auf derselben Ebene steht.

Es ist zu beklagen, daß, während wir in Deutschland ein halbes Dutzend wirklich guter Bildhauer haben — was sehr viel ist! — gerade jetzt die Aufträge fehlen, die alle Fähigkeiten dieser Künstler ins rechte Licht stellen könnten. Die Bildnisköpfe Scharffs sind geistreich, es ist etwas Sprühendes und Einschmeichelndes darin; und seine Reliefs verraten eine ungemein feinfühlige Künstlerhand. Die Entwürfe für Denkmale,



EDWIN SCHARFF, RUHENDE FRAU. BRONZE

und die ausgeführten großen Gestalten versprechen aber mehr. Sie weisen auf einen Bildhauer, der fähig wäre, ausgezeichnete Monumente zu machen, und der an solchen Aufgaben sicher schnell dahin reifte, daß alles Torsohafte, daß alle Gestalten ohne Arme und Köpfe — die Kinder der Antikenbegeisterung im Museum sind — verschwinden würden. Die Geschichte ist nicht sehr ökonomisch. Als es an Begabungen fehlte, wurden ganze Siegesalleen in Auftrag gegeben; jetzt, wo sie da sind, fehlt es an Aufgaben oder an dem Mut, sie den Besten anzuvertrauen.

Edwin Scharff wurde von München nach Berlin geholt, um Lehrer am Kunstgewerbemuseum zu werden. Es ist in seiner Produktion aber nur noch wenig Kunstgewerbliches. Das ist gut. Denn das sogenannte Kunstgewerbliche ist etwas schnell Absterbendes. Was Scharff zu lehren berechtigt, ist der Umstand, daß er den angeborenen Sinn für das Leben der Flächen hat, daß er Silhouetten sprechen machen kann, daß in seinen Oberflächen jenes Leben zittert, das unter den Oberflächen ist, und daß etwas unkonventionell Architektonisches im Stehen, Liegen, Sitzen seiner Gestalten ist. Er macht „Existenzfiguren“, die etwas Momentanes haben. Was Scharff zum Lehrer macht, ist vor allem die schöne Zucht, die in seiner Kunst sichtbar wird. Ohne der Unmittelbarkeit Abbruch zu tun. Dieser Künstler ist von Jahr zu Jahr besser geworden und hat jetzt ein Niveau erreicht, daß er neben den Besten unter den Lebenden genannt zu werden verdient. Es scheint, daß wir sogar Ungewöhnliches erwarten dürften, wenn sich jene Gelegenheiten bieten, ohne die der Bildhauer ebensowenig zur vollen Entfaltung seiner Gaben kommen kann wie der Architekt.



OLAF GULBRANSSON, KARIKATUR BJÖRNSONS

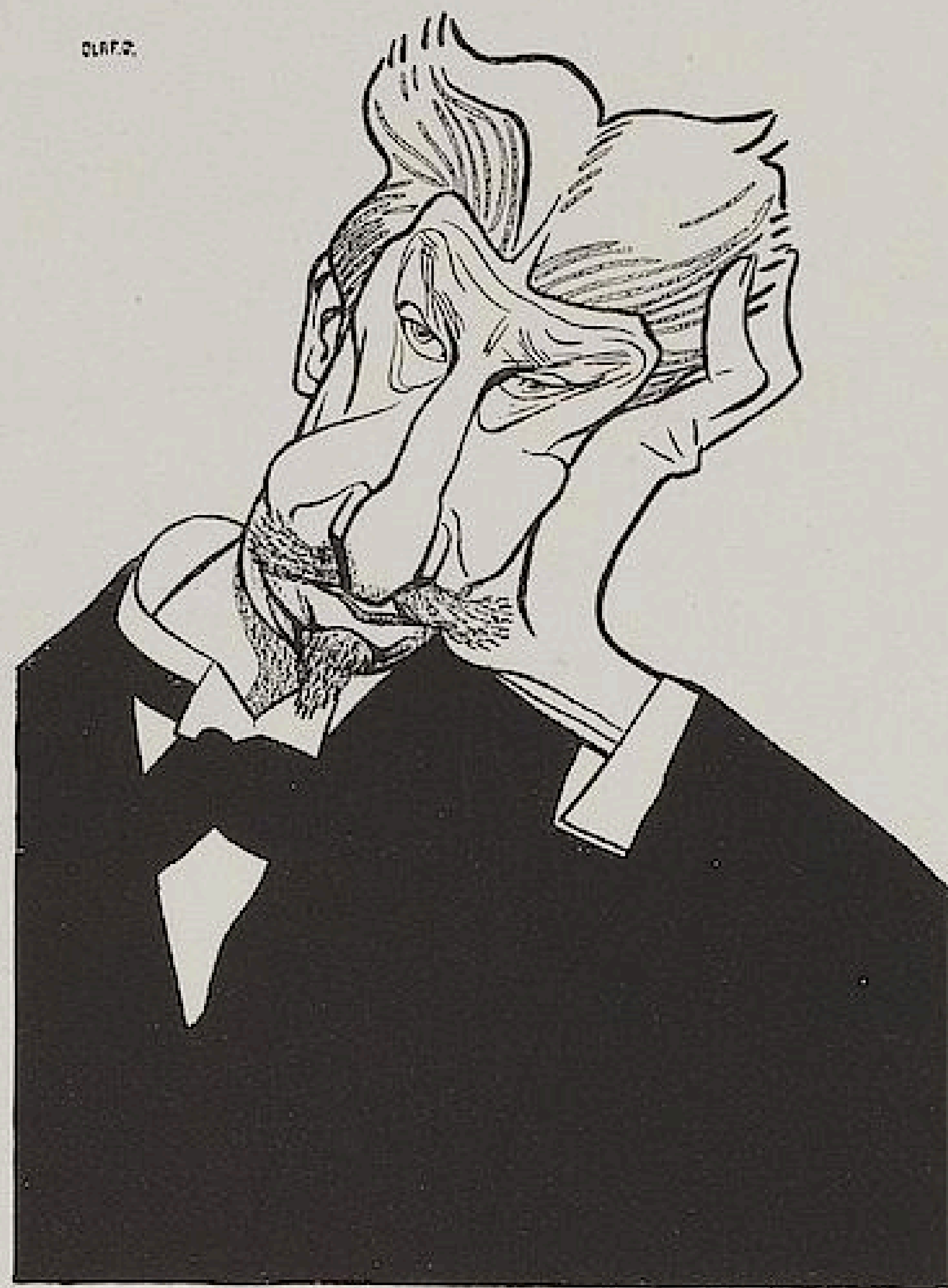
OLAF GULBRANSSON

VON

ANTON MAYER

Das Geheimnis aller Kunst liegt in einer sonderbaren Zwiespältigkeit, welche ihr allein zu eigen ist: ihr Wesen beruht zutiefst auf einer Gefühlsübertragung durch die Materie, als welche Farbe und Fläche oder Linie und Umriß sein kann. Es bleibt der nicht zu lösende Widerspruch, daß die Materie Übermittler einer immateriellen Essenz wird, woher denn auch viele Menschen dem Kunstwerk gänzlich hilflos gegenüberstehen, weil sie entweder nicht in der Lage sind, die unsichtbare Parallele zur Sichtbarkeit zu entdecken, oder wenn sie eine solche erfühlt haben, von der Ungewöhnlichkeit des Ereignisses verwirrt und zaghaft werden, um schließlich die ihnen unbequeme Divergenz unwillig beiseite zu schieben, und sich lieber mit einer weniger aufregenden und unkünstlerischen Angelegenheit, etwa dem Film, zu beschäftigen.

Nun haben allerdings einige Künstler die Gabe, den vor ihren Werken Stehenden mit unabweisbarer Kraft auf ihren Wegen zu führen; sie beweisen damit, daß die von ihnen ausgehende Gewalt eine allgemein wirksame sein muß, eine Macht, die in Wahrheit über die Regungen der Herzen triumphiert: das sind jene wenigen Gestalter, welche mit vollkommener Einfachheit und Selbstverständlichkeit, über den Dingen des Lebens stehend, die Vorstellungen eines jeden mit einem Lächeln wiedergeben, das, von befreiender Heiterkeit bis zum schmerzlichen Herabziehen der Mundwinkel, alle Stadien, Hinter- und Abgründe des Menschseins zu durchlaufen vermag. Zu ihnen gehört, zusammen mit Daumier und Wilhelm Busch, Olaf Gulbransson. Es ist kein Zufall, daß die großen Humoristen — ein Name, der nur besagt, daß nichts Menschliches ihnen unverständlich ist, wie in der Literatur etwa Jean Paul und Wilhelm Rabe, während dem Tragiker, wie etwa Hebbel, sehr vieles, und zwar die einfachsten Dinge unverständlich bleiben müssen, da es nämlich sonst gar keine Tragik gäbe —: es ist kein Zufall, daß diese großen Künstler in erster Linie Zeichner

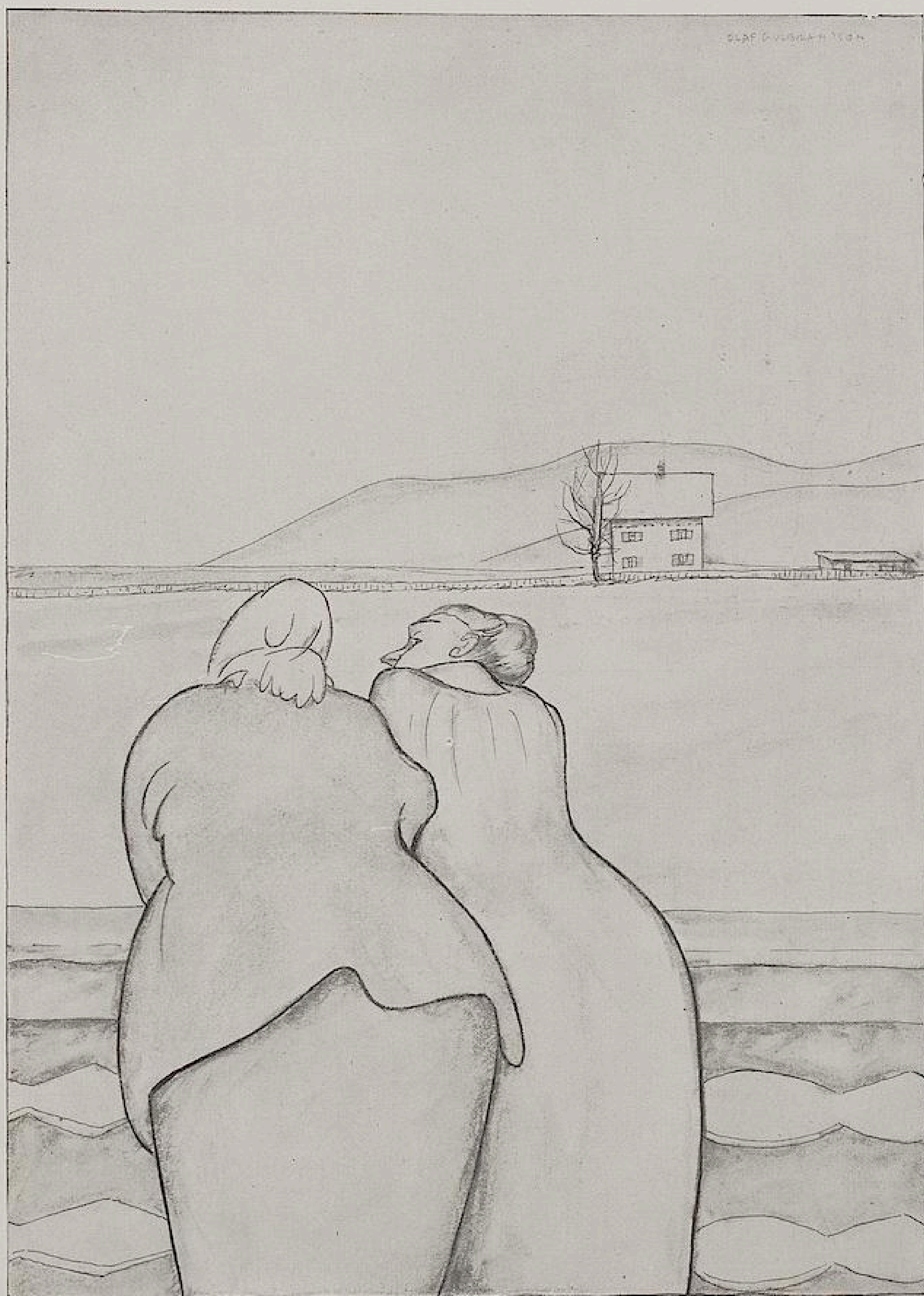


OLAF GULBRANSSON, KARIKATUR GEORG BRANDES

sind. Denn die Eindringlichkeit des Striches, des Umrisses ist eine größere, als die des farbigen Raumes; sie betont die Form in deutlicherer Weise, als die getönte Fläche, welche, mehr dem plastischen Zwecke dienend, als Übermittler des Inhaltes zum mindesten schwerer zu verstehen ist, als der einfache, vom Ausdruckwillen unmittelbar bestimmte Kontur.

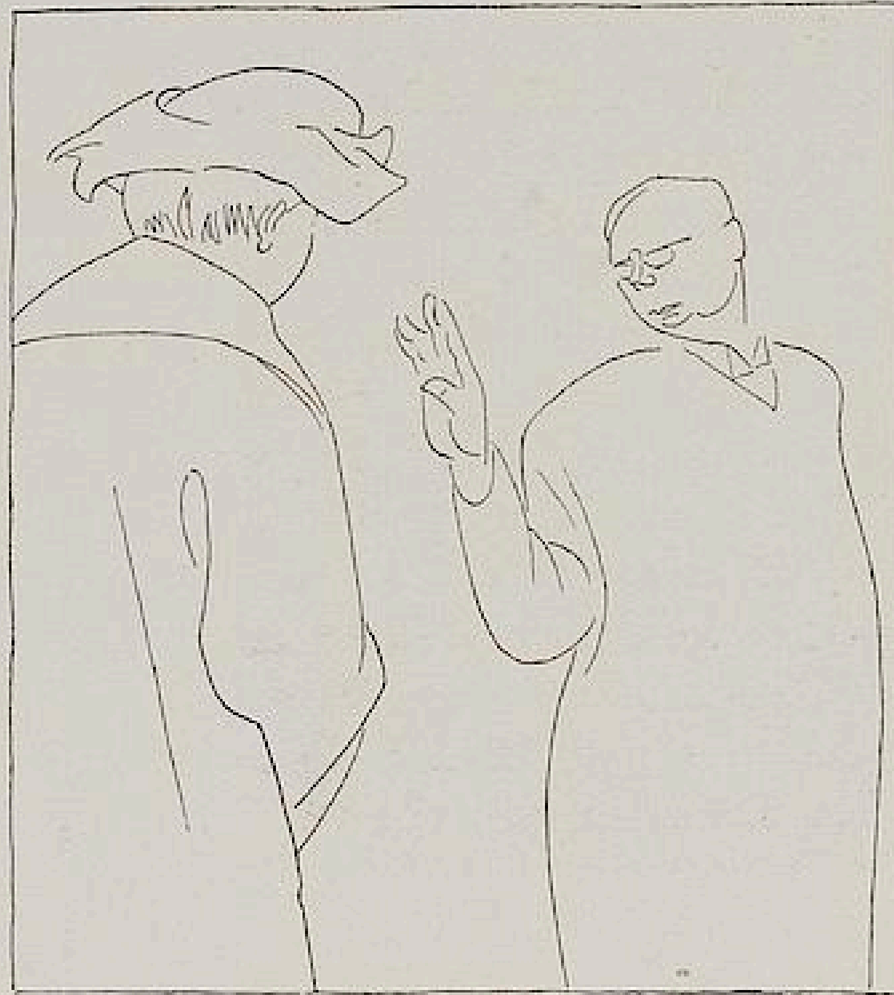
Es ist leicht, mit den Werken Gulbranssons die Probe auf das Gesagte zu machen. Er kommt den primitiven und unwillkürlichen Vorstellungen entgegen, die im letzten Grunde jeder, mag er philosophisch geschult oder materialistisch beschäftigt sein, von Kindheit an als unzerstörbare Heimlichkeit mit sich trägt. Nehmen wir einmal den lieben Gott, den wir uns trotz Darwin und aller Aufklärung, Atheisten oder nicht, als gemütlichen Hausvater vorstellen. So nimmt ihn auch Gulbransson; aber er tut mehr. Er gibt der Umrißlinie des lieben Gottes, an Stelle der präsumtiven Allwissenheit, das, wenn ich so sagen darf, Allfühlvermögen: diesem alten Mann kann man nichts vormachen, er behält recht, grade wenn es ihm schlecht geht, wenn er zum Beispiel von den Priestern per Schub aus der Kirche befördert wird. Es ist die Unnachahmlichkeit, welche Gulbransson zu eigen, daß er mit einer kleinen Bewegung der Feder, mit einem kleinen Druck, den nur der schärfer Schauende bemerkt, ungeheure Veränderungen des Gefühlsausdruckes erzielen kann, wie er denn auch in wohl ganz seltenem Maße die Fähigkeit besitzt, dasselbe Gesicht, von verschiedenen Seiten und von verschiedenen Affekten bewegt, stets als das Gleiche festzuhalten, oder auch das Gesicht gar nicht zu zeigen, und doch im Beschauer durch den Anblick eines anderen Körperteils, vielleicht des direkten Gegenstückes, eine vollkommen feste Vorstellung vom Aussehen des betreffenden Wesens zu geben — wie von jener herrlichen Kohlenhändlersfrau beim Arzt. Alle Regungen des Gefühls liegen in den Linien seiner Blätter, alle Eigenschaften des menschlichen Geschlechts ruhen im Kontur seiner Zeichnungen: Dummheit und Intelligenz, Bosheit und Güte, Mut und Feigheit, Lüge und Vertrauen sprechen mit unabweisbarer Eindringlichkeit zu uns, weil bei aller Überlegenheit, aller Übersicht niemals ein wenig Sehnsucht fehlt, die den Blättern des Norwegers häufig etwas Rührendes gibt, ohne daß allerdings, und das ist das Wunderschöne daran, jemals auch nur ein Funken von Sentimentalität zu spüren wäre. Man braucht nicht, um diese weichere Seite seiner Art herauszufinden, nur seine Märchenillustrationen oder Kinder- und Frauenköpfe anzusehen, obgleich sie auf diesen Werken am deutlichsten hervortritt: fast immer werden wir ein Streben über sich selbst hinaus finden, manchmal auch eine leise Resignation, die sich nicht in Worte fassen läßt, die aber trotzdem fühlbar wird.

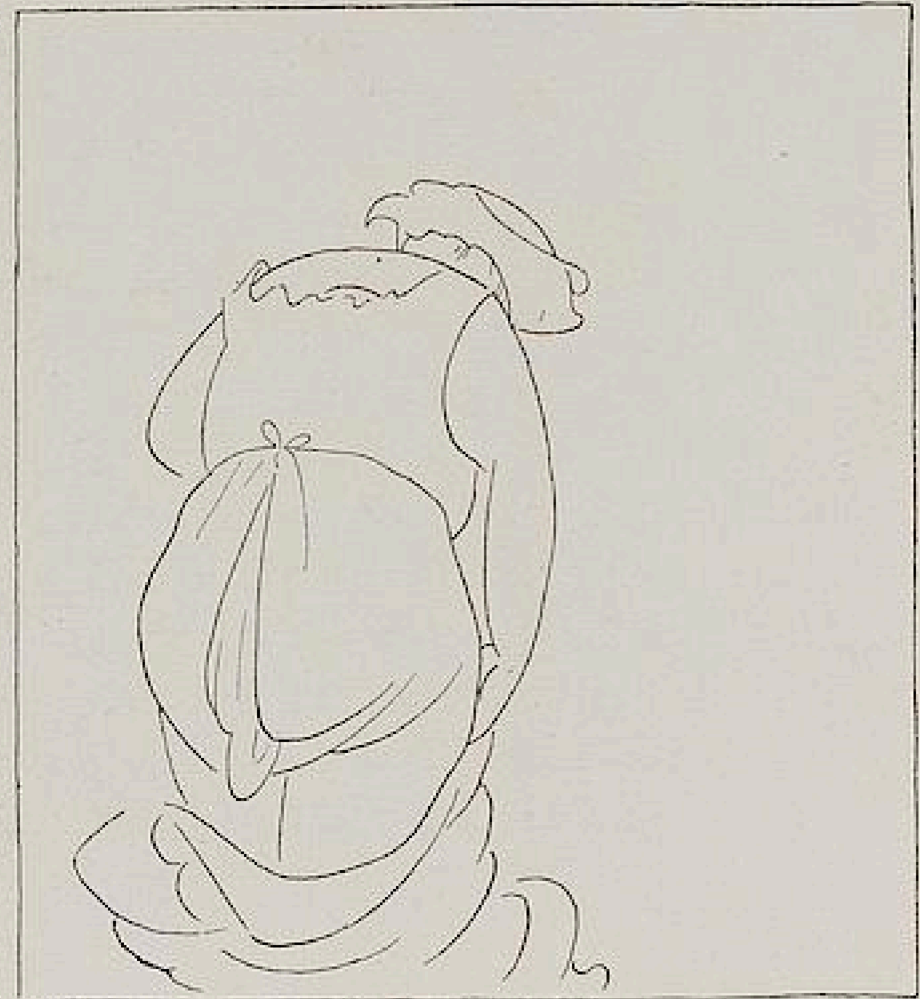
Gulbransson ist seit Jahren einer der Hauptmitarbeiter des „Simplizissimus“. Ich hatte vor kurzem Gelegenheit, die alten Jahrgänge dieser Zeitschrift durchzusehen, und konnte feststellen, mit welch unverminderter Kraft die Zeichnungen des Künstlers fortleben. Er hat klassische Dinge geschaffen; Sudermann mit und ohne Bart, die Galerie der Zeitgenossen, die unzähligen politischen Zeichnungen: niemals erschöpft er sich im Gegenständlichen oder Gedanklichen. Immer steht der große Humorist vor uns, der wohl ridendo castigat mores, der aber auch in seinem Lächeln eine Welt entstehen läßt, eine Welt, in der wir uns voller Dankbarkeit zu Hause fühlen.



OLAF GULBRANSSON, KLATSCH. FARBIGE ZEICHNUNG

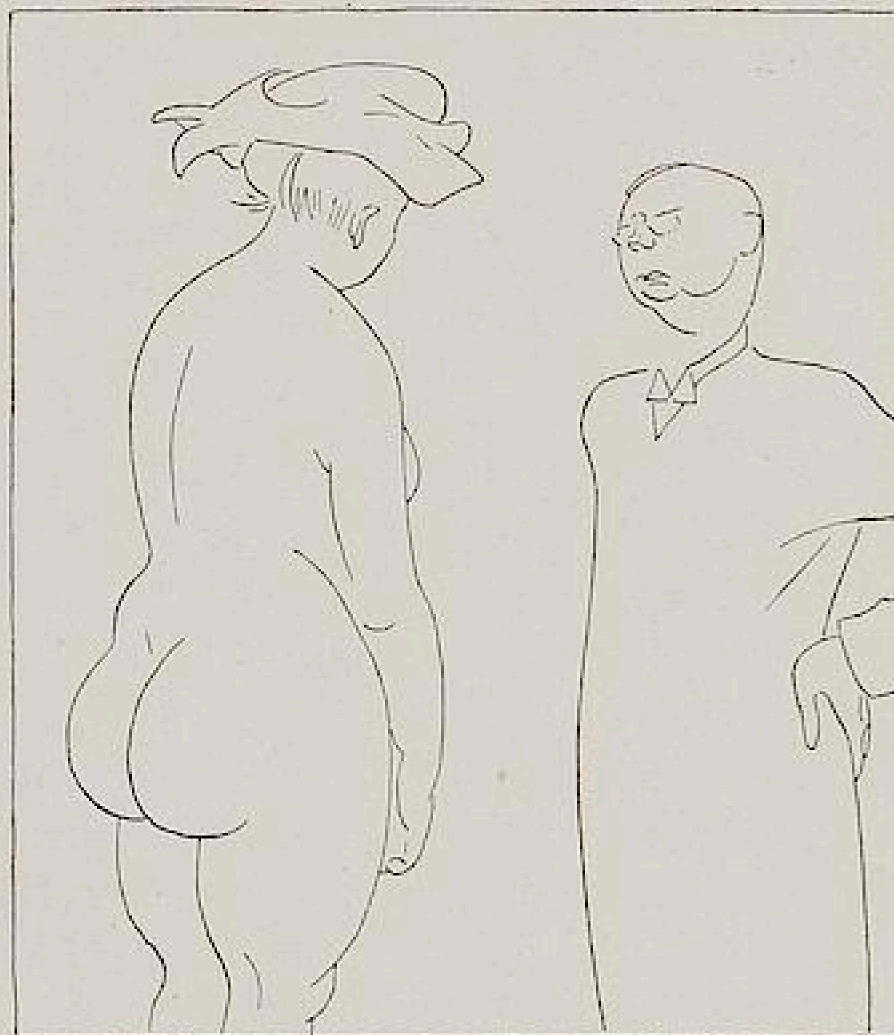
AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

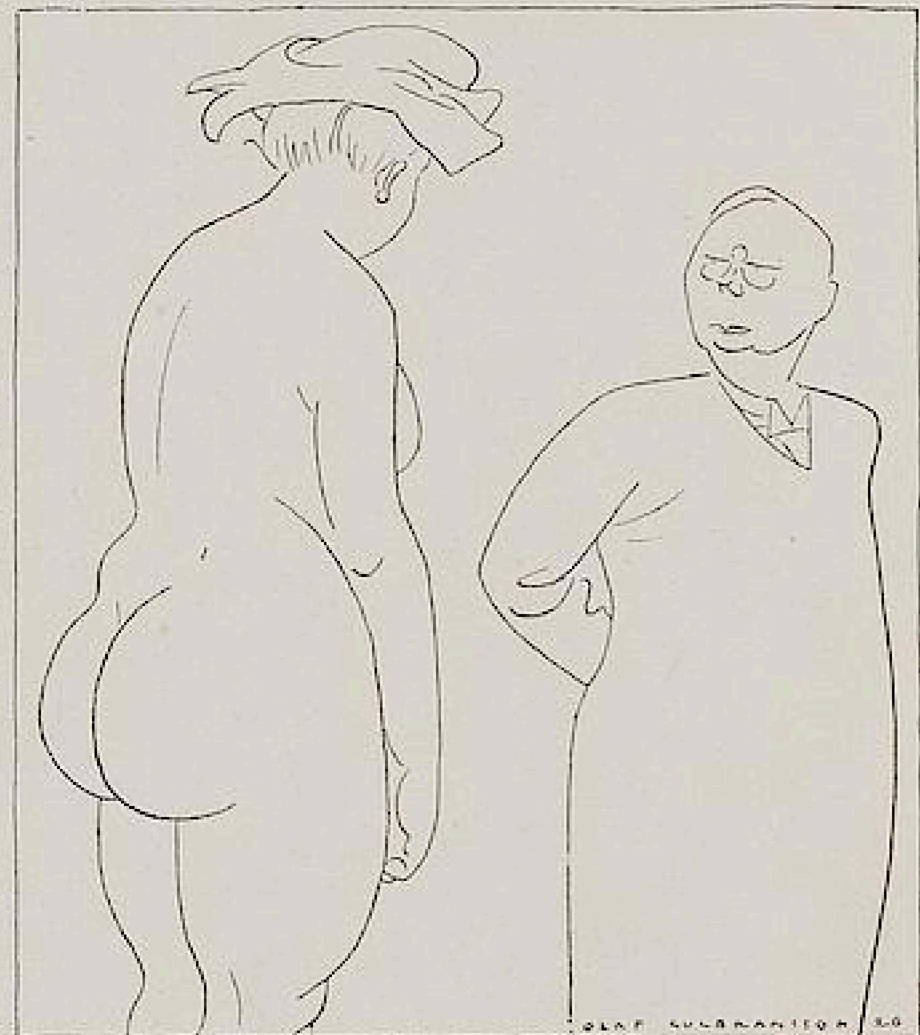




„Herr Doktor — ich — — — — — — — — —“
„Zuerst ausziehen, ich komme gleich.“

— — — — — — — — — — — — — — — — — —





„Also was fehlt Ihnen?“
„Mir fehlt nix“ —

„I komme ja bloß z' wegen die Kohlen von Niemeyer, ob Sie die noch wollen.“

OLAF GULBRANSSON, AUS DEM „SIMPLICISSIMUS“

AUSGESTELLT IM VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN



PABLO PICASSO, SEILTÄNZERFAMILIE

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

FÜNFZEHN JAHRE LÜGEN

VON

ADOLPHE BASLER

DEUTSCH VON EBERHARD NEBELTHAU

Wir leben heute entschieden im Zeichen der Malerei. Die Malerei ist überall. Sie führt das große Wort. Sie bricht allerorten ein. Die Maler sind die Helden des Tages. Die Augen des vor kurzem noch gegen jede Kunstform widerspenstigen Bürgers und selbst der Leute vom Lande, die nur von den Scheußlichkeiten der Kunstbazare und den Fabrikaten der Nachfolger Bougereaus angezogen waren, sind jetzt nur noch scharf auf die revolutionäre, sogenannte reine oder unabhängige Malerei. Welches sind die Gründe für diese Eingenommenheit? Ist das ein Laster oder das Erwachen eines Ideals? Oder ist es nicht vielmehr eine der großen Lügen, die heutzutage das geistige Leben inspirieren?

Gewiß, fast alle anerkannten Meister des neunzehnten Jahrhunderts haben das Martyrium des Unverstandenseins, der Feindschaft sogar oder der späten Anerkennung erdulden müssen. So hat sich um sie eine Atmosphäre des Geheimnisvollen gebildet. Ihre Werke, zunächst einigen Eingeweihten vertraut, haben nach und nach einen Überfluß an Literatur in allen Sprachen hervorgerufen. Der Wert dieser Meister liegt nun klar zu Tage und hat wie die Entdeckung einer Diamantenmine die Leidenschaften in Wallung gebracht, die überall verbreitete Habsucht. Die Spekulation kam in der Folge auf, eine zügellose Spekulation, die es dahin gebracht hat, daß man den inneren Wert eines Werkes mit seinem Preise verwechselt. Künftighin müßte der Erwerb eines Bildes zugleich mit dem ästhetischen Genuß die Aussicht mit sich bringen, es in ein Wertpapier umsetzen zu können. Im Verlauf der im letzten Vierteljahrhundert veranstalteten Auktionen hat man die Preise der Sammlungen von Kunstfreunden, die eine feine Nase gehabt hatten,

sich verzehnfachen, ja verhundertfachen sehen. Die Suggestionskraft dieser Leute hat seitdem eine Menge neuer Kunstfreunde hervorgebracht, und die Spekulation ist bis so weit übertrieben, daß der Kunstfreund sich schließlich mit dem Kunsthändler identifiziert hat. Mit Ausnahme der Museen und einiger amerikanischer Nabobs oder seltener europäischer Sammler, so seltener, daß man sie an den Fingern herzählen kann, kauft gegenwärtig jeder nur, um wieder zu verkaufen.

Wie kann sich der arme Sterbliche, der in Malerei zu spekulieren gedenkt, unterrichten, wenn er weder mit ausreichendem Geschmack noch mit Kenntnissen ausgerüstet ist? Soll er sich durch die Kunstkritik führen lassen? Hilft heutzutage wirklich die Kritik zum Verständnis eines so chaotischen Bereiches der menschlichen Betätigung wie dem der modernen Malerei? Sollte man nicht nur auf die Händler etwas geben, die eingetragenen oder nicht eingetragenen — die nicht eingetragenen bilden die zahlreiche Kaste der Amateurhändler —, um Werke von Qualität zu entdecken und sie, wie an der Börse, aus der Reihe der versumpften Werte zu den höchsten Kursen emporzutreiben? Diese Börse birgt jedoch auch ihre Orakel. Einer von denen, auf die man am meisten hört, ist der Wiener Alphonse Kann. Der Faubourg Saint-Honoré und die Rue la Boétie spitzen die Ohren nach seinen Voraussagungen, denn er gilt in der Welt der Antiquitäten- und Kunsthändler als ein sehr guter Kenner. Sei er auch ein noch so großer Prophet, seine Erleuchtungen hindern ihn manchmal nicht daran, gegen eine Straßenlaterne zu rennen. Vor kurzem noch konnte man in seiner Wohnung in der Avenue du Bois, dieser glänzenden Filiale der großen Bildergalerien, dieselben Cézannes, dieselben Renoirs und dieselben Van Goghs sehen, die einige Zeit vorher oder einige Zeit nachher die Schaufenster der Rue la Boétie schmückten. Als die Malereien des Zöllners Rousseau, von Matisse, Picasso und Segonzac einen gewissen Preis erreichten, kaufte er sie vor der Hausse. Und wenn er gewisser Maler überdrüssig ist, findet er für sie Ersatz oder Äquivalente, die nicht immer welche sind. Aber Alphonse Kann bleibt ein unfehlbares Orakel für die Snobs, die Amateurhändler und die Händler schlechthin. Es gibt noch ein anderes Orakel, den reichen Amerikaner Barnes. Dieser Mann ist ein uneigennütziger Sammler, nur ist er von der Eitelkeit geleitet, seiner Vaterstadt Philadelphia eines der seltsamsten Museen zu stiften, „die Barnes — Fondation“, die für die Volkserziehung bestimmt ist. Nachdem er Daumiers, Manets und zu Dutzenden Cézannes und Renoirs aufgestapelt hat, wirft er sich jetzt auf die ganz Jungen. Und hier drängt er seinen diktatorischen Geschmack den Handeltreibenden in moderner Malerei und allen Snobisten des Erdenrundes auf. In einem Büchlein, voll von seinen Auseinandersetzungen über Kunst, entdeckt und offenbart er einen kleinen jüdisch-russischen Maler namens Soutine. Hier zum Beispiel einige aus der Zeitschrift „Les Arts à Paris“ herausgegriffene Proben der begeisterten Sätze, welche Herr Barnes Soutine widmet. Wir möchten sie keinesfalls dem Leser vorenthalten: „Seine Zeichnung hat dasselbe Maß an Kraft wie die Tintorettos, und es fällt auf, daß sie mit Hilfe derselben packenden Lichtgegensätze ausgeführt ist, die Tintoretto sehr deutlich in seiner Art, einen Himmel zu malen angewendet, weniger klar jedoch bei anderen Dingen. Soutine hat das Motiv des Kontrastes leuchtender, verschiedenartig aufgetragener Farben bereichert und zu einer seiner hauptsächlichsten technischen Schöpfungen gemacht. Daraus ergibt sich, daß das Gefühl für das nachdrücklich Pathetische, das Tintoretto nur in gewissen Partien seiner Bilder gibt, bei Soutine die ganze Leinwand durchdringt.“ Auch folgendes möge man noch kosten: „Seine Malerei steht aus Gründen der allgemeinen Empfindung näher bei Van Gogh als bei Renoir und Cézanne, aber der plastische Wert seines besten Werkes steht hoch über dem besten Werke Van Goghs.“ Eine solche Schreibweise rechtfertigt vollkommen den Ausspruch eines von allen über die moderne Malerei gesprochenen und geschriebenen Abgeschmacktheiten angeekelten französischen Dichters: „Die moderne Malerei ist die Poesie für Ungebildete.“ Wir wollen gewiß nicht das Talent Soutines herabsetzen — ein unscheinbares Talent übrigens. Seine Malerei ist von einer ziemlich dürftigen Zeichnung, seine Farbe knallig, und seine Landschaften scheinen sich zu drehen, wie der Kreisel, mit dem Soutine als Kind in seinem Ghetto spielte. Seine Figuren erinnern an Köpfe von Schießbudenfiguren oder von Tobsüchtigen, die in ihren Zwangsjacken ersticken. Und ich verstehe, daß diese barbarisch und pathologisch aussehende Kunst etwas hat, um verderbte oder blasierte



ANDRÉ DERAIN, BILDNIS CATHERINE HESSLING
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

Geister zu verführen. Aber daß Soutine nicht ganz ohne Talent ist — gerade genug, um ein geringes Talent zu sein —, hat schon genügt, daß ein Barnes ihn den Leuten durch seine zusammenhangslosen Dithyramben aufdrängt, so daß alle Krämer von Paris und der ganzen Welt hinter den Bildern dieses Malers herrennen. Wer hat nicht heute seinen kleinen Soutine?

In unseren Tagen ist die Malerei eine Religion, die nicht nur die höchsten schwärmerischen Ansprüche befriedigt, sondern auch, sogar hier auf Erden, der Menge ihrer Gläubigen reichliche Gewinne einbringt. Ihre Propheten sind überall, in jedem Stadtteil, jeder Straße, wenn nicht gar auf jedem Fleck in Paris, der Zahnarzt, die Hebamme, der Musikprofessor, der Börsenjobber, der Polizeikommissar in Ruhestand, der Komödiant, der Sohn wohlhabender Eltern, der kleine Dichter der jungen Garde, alle huldigen dem Kulte der heiligen Trödlerei. Ihre Heiligtümer stehen an allen Straßenecken offen, auf Schritt und Tritt sieht man kleine moderne Bilderläden auftauchen. Bis zu den Kneipenwirten und Lumpensammlern der Place d'Italie oder der Butte gibt es niemanden, der nicht die Werke der jungen Malerei verhöckerte und beurteilte. Unter diesen Leuten findet man übrigens oft scharfsinnigere Kritiker als die Berufskritiker und die Maler selbst, die nur sehr selten gerecht gegen ihre Genossen zu sein wissen.

Bitte, sagen Sie mir doch einen Unterschied zwischen der Meinung eines Derain und Segonzac, die eines Tages auf der Terrasse der „Deux Magots“ gemeinsam sagten: „Wer der große Maler von morgen sein wird, wissen wir nicht; sicher gehen wir an seinen Bildern vorüber, ohne sie zu bemerken“, und der einfachen Bemerkung des Lumpensammlers von der Place d'Italie, der von seiner Sammlung von 2000 Bildern erzählte: „Ich habe 2000 Nummern in meinem Keller, in diesem Haufen gibt es eine Menge Mistzeug, aber darunter sind einige, die alle anderen aufwiegen werden, und aus denen sich noch einmal was rausschlagen läßt, wie aus all den Kanonen von heutzutage, den Derains, Utrillos, Segonzacs, Matisses, Picassos.“ Jeder Mensch kennt nämlich diese Namen, wie die von Harpener Bergbau, I. G. Farben oder Rheinstahl.

Wie sollte man schließlich wagen, das Werk eines gut bezahlten Malers zu beurteilen? Ein Werk, dessen Suggestionskraft mit seinem Preise wächst? Die Künstler selbst machen vor einem Genossen, um dessen Erzeugnisse sich Händler und Amateurhändler reißen, eine Verbeugung. Nur ein großer Maler wie Derain ist streng gegen seine Bilder. Kürzlich sah ich ihn in der Rue la Boétie vor zwei Stücken seines Atelierabfalls Halt machen, die in einem Schaufenster standen, und angeekelt sagte er zu mir: „Ach, diese Schweinereien möchte ich gerne zurückkaufen!“ Dieser arme Derain, der so hoch im Kurs steht, sieht, wie man ihm gute wie auch schlechte Bilder fortschleppt, angefangene und fertige Werke.

Bei den anderen großen Tieren der Malerei finden wir nicht so viel Unparteilichkeit. Utrillo, dessen Ruhm heute dem Chaplins gleichsteht, hatte als erste Mäzene nur Kohlenhändler und Kneipenwirte. Die Legende dieses Malers ähnelt der eines Straßensängers, der zu einem Opernstar geworden

ist. Seine Berühmtheit ist so groß, daß die Karawanen von Amerikanern, die auf der Butte herumpilgern, nicht versäumen, vor seinem Hause Halt zu machen; mit dem Erfolg allerdings, daß ein kleiner griechischer Maler, der auf demselben Grundstück wohnt, glaubt, die Ehrungen des Yankee-Ständchens gälten ihm. Utrillo hat weder über seine eigene Malerei noch die seiner Genossen überhaupt eine Meinung. Seine Mutter ist es, die auf die Interviews antwortet. Wenn ein so bezahlter Künstler wie Segonzac über die hohen Preise, die seine Bilder erreichen, erschrickt, wenn Matisse es dagegen wahrscheinlich natürlich findet, mit Renoir in eine Reihe gestellt zu werden, wenn ein Poussin nicht mehr kostet als ein Picasso, so muß man diese Tatsachen einfach feststellen, sich aber keinesfalls darüber wundern. Im Grunde steht der Wert eines Malers in wirksamer Verbindung mit der Zeitströmung, die ihn trägt. Ein Poussin wird immer noch einen jeden großen Namen von heute in den Schatten stellen, der in den Louvre einzieht; aber die Berechnung zeitgenössischer Werte unterliegt unabwägbaren Einflüssen: Suggestion, Massenpsychose. Einer der berühmtesten Maler sagte mir kürzlich: „Alles ist nur Suggestion. Die Suggestion macht alles. Die Menschen unserer Zeit haben es nötig, getäuscht zu werden, und die modernen Kunsthändler sind nichts anderes als Händler mit Illusionen."

Dieses goldene Zeitalter der Malerei beunruhigt doch gewisse Koryphäen. Man gestatte mir, hier einiges aus einer Unterhaltung wiederzugeben, die ich kürzlich mit Picasso hatte, diesem außergewöhnlichen Menschen, der, gleich einem Cagliostro, seit zwanzig Jahren die Welt mit dem — echten oder unechten — Geheimnis seiner Kunst beunruhigt. Dieser Andalusier*, vor einem Vierteljahrhundert zur Eroberung von Paris aufgebrochen, ist durch und durch eine Balzacsche Figur. Sein Ruhm leuchtet und verfinstert sich von Zeit zu Zeit. Die Spießbürger von vor dreißig Jahren, die Mallarmé verabscheuten und Cézanne durch ihr Schweigen oder ihre Mißachtung kränkten, vergöttern heute die „reine" Poesie Paul Valérys und die Geheimnisse der von Picasso fabrizierten Malerei. Dieser „Marschall" der zeitgenössischen Malerei — denn als solcher will Picasso in seinen und seiner begeisterten Anhänger Augen gelten — hielt mich neulich in der Rue la Boétie an. „Hallo," ruft er, „wie sieht es in der Welt der Malerei aus?" „Es ist an mir, Ihnen diese Frage zu stellen", erwiderte ich. Darauf Picasso, seine üble Laune kaum verstellend und zweifellos in seinem ungeheuren Stolz verletzt, um sogleich auf seine Genossen und alten Freunde loszuschimpfen, die sich großen händlerischen Rufs erfreuen: „Sehen Sie, wohin die Malerei geht! Nehmen Sie Braque, nichts als billige Dekoration! Das kommt noch einmal wie ‚L'Art Nouveau', wie dieser ‚Liberty Style', der uns einige Jahre vor dem Kriege ärgerte, in die Schaufenster der Avenue de l'Opéra."

Ich betrachte tatsächlich die kubistischen Bilder nicht als Malerei, sondern als gute Kompositionen, die man im Falle Picasso für wertvolle Lackarbeiten und im Falle Braque für Wandbekleidungen verwenden sollte, und ich halte Braque, wenn er die von einem Staffeleibild geforderten Maße und Logik nicht versteht, für einen vollendeten Tapetenmacher, der, wenn er vom Staate dazu berufen würde, eine solche Manufaktur zu leiten, eine künstlerische Industrie erneuern könnte, die neues Leben verlangt. Und mehr noch: „Aber Sie, Picasso, Ihr letztes Bild, das ich in der Ausstellung der Rue de la Ville-l'Evêque gesehen habe, wo sich der internationale Kubismus zeigte, ist nichts anderes als eine gescheit orchestrierte Übertragung eines marsailleser Halstuchs." Wir setzen unsern Weg fort und gehen zu Bernheim Jeune. Da zeige ich Picasso ein schönes Stilleben von Courbet. „Ja," ruft Picasso aus, „alle Maler, die zu ihrer Zeit revolutionär waren, bleiben gut." Vor einem reizenden Blumenstrauß von Renoir sagt er verächtlich: „Pah, die Blumen sind viel schöner in der Natur." Und die Cézannes? „Ach, die Cézannes sind schon wie Harpignies geworden." Und ein bißchen weiter rufen die Utrillos bei Picasso nur ein einfaches „wie nett" hervor. Zwei ziemlich angenehme Bilder von Modigliani entreißen meinem Begleiter folgendes grausame Geständnis: „Von dem da hatte ich ein Bild, ich habe es übermalt! Das hätte ich nie bei einem anderen Maler getan; ich habe die Malerei dieses Menschen immer mißachtet." Und vor Bonnard: „Ist das armselig!" Nur

* Sein Landsmann, der Zigeunermaler Fabian de Castro, glossiert so die Herkunft Picassos: „Er sagt, in Malaga geboren zu sein, ist aber Catalanier und nicht Andalusier. Bin ich, da ich auf dem Meere geboren bin, etwa ein Fisch?" Picasso hat übrigens seine ganze Erziehung in Barcelona genossen.

Matisse hat das Glück, vor Picasso Gnade zu finden: „Wenigstens einer, der Talent hat, die anderen sind nichts gegen ihn."

Mein Picasso philosophiert über das Schicksal der Kunst. „Sehen Sie, die Geschichte nimmt ein schlechtes Ende!... Ich habe zu X. gesagt, man solle sich nicht mehr in Unkosten stürzen... Und Sie, was denken Sie von allen diesem?" — „Hat ja alles einen schlechten Beigeschmack, das erinnert an den Manierismus, in den die Malerei vor dem Auftreten Davids verfallen war." — „Sie haben es gesagt! Ein neuer David muß kommen, um diese ganzen Irrtümer fortzufegen. Ich gehe nach Hause und fange meinerseits an, die ‚Horatier' zu malen! Ja, die Zeiten sind gekommen!"

Bevor wir uns trennten, wollte Picasso mir noch folgendes Geständnis machen: „Wissen Sie, ich arbeite seit mehreren Monaten nicht mehr. Malen für Händler, für Auktionen, für die Spekulation? Ha, das habe ich satt! Mit den paar Bildern, die mir bleiben, habe ich was zu leben, ich habe keine übertriebenen Ansprüche, ich habe weder ein Auto, noch ein Schloß, noch eine Villa wie alle großen Maler von heute... Arbeiten, für wen denn?... Wo sind die Liebhaber von früher? Wohin geht denn jetzt ein Bild?... Arbeiten um des Spaßes willen, Handelsware zu fabrizieren? Das ekelt mich alles an, glauben Sie mir!" Und Picasso machte sich davon zum Mittagessen.



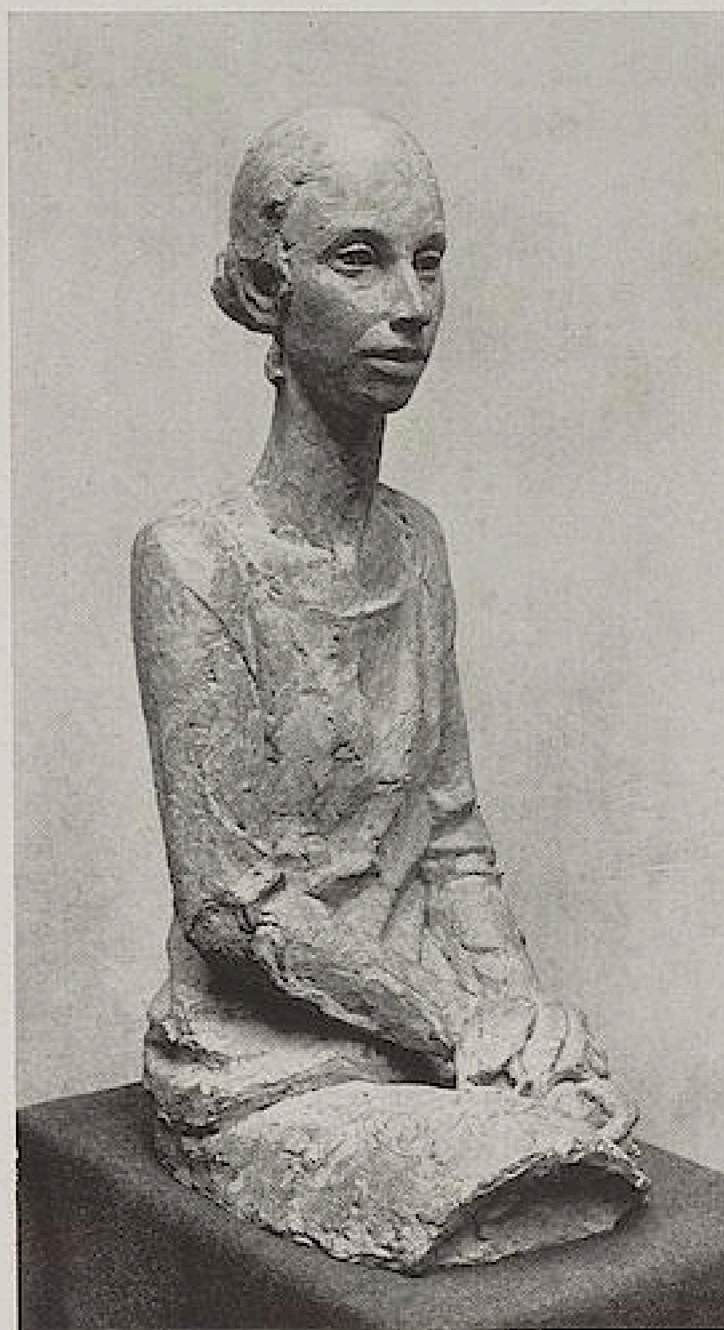
PABLO PICASSO, BEATRICE. ZEICHNUNG. 1905
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

EIN VERSCHOLLENES SELBSTBILDNIS PHILIPP OTTO RUNGES IN GOETHES NACHLASS

VON

H. WAHL

Die Beziehungen Philipp Otto Runges zu Goethe sind längst bekannt. Sie begannen im Jahre 1801, als der junge Dresdener Akademieschüler sich an der Lösung der neuen Preisaufgabe der „Weimarer Kunstfreunde" beteiligte und dauerten an bis zu Runges Tode. Das Thema der Preisaufgabe: Achill im Kampfe mit Skamandros, wurde von Runge nicht gerade glücklich gelöst, aber er hatte sich selbst die Fehler längst eingestanden, als die Kritik aus Weimar eintraf. Man weiß auch, daß Runge im November 1803 Goethe in Weimar aufsuchte und zweimal Goethes Tischgast war, daß er dort gerade durch die Festigkeit, mit der er seine künstlerische Überzeugung vor Goethe ausbreitete, den sympathischen Eindruck zurückließ, der sich in den Jahren gemeinsamen Meinungsaustausches über Probleme der Farbenlehre (1806 bis 1810) verstärkte. Runge reiste von Weimar unmittelbar nach Hamburg, wo er seine Ideen zu verwirklichen begann und im April 1804 seinen Hausstand durch Eheschließung schuf. Es ist nicht zu leugnen, daß es etwas Großartiges an sich hat, wie der junge Exakademiker den Helios seiner romantischen Freunde in entscheidender Stunde aufsucht als ein Gleichberechtigter auf seinem Gebiete und Goethes große Achtung mitnimmt. Diese hohe Einschätzung hat dann auch Goethe veranlaßt, den Maler drei Jahre später um einige Erzeugnisse seiner Kunst zu bitten und um eine Porträtsilhouette. Wir wissen heute, mit welcher liebevollen Teilnahme Goethe die übersandten Blumenscherenschnitte betrachtete und immer wieder vorholte, wie er das Selbstbildnis, das Runge statt der Silhouette geschickt hatte, mitnahm in den Salon der Madame Schopenhauer und dort zeigte. Schon Runge wußte es aus Goethes Dankbrief, daß der Dichter eben im Begriff gewesen war, ein Zimmer in seinem Hause am Frauenplan mit Runges Bildnis, seinen „Tageszeiten" und Scherenschnitten „auszuzieren", als die Schlacht bei Jena mit all ihren Folgen auch für Weimar Menschen und Gedanken eine andere Richtung gab. Erst im Salon der Hofrätin Schopenhauer fand man sich zur Fortsetzung geistigen und geselligen Lebens wieder zusammen. Die „Tageszeiten", die Goethe schon vor jener Sendung Runges besaß, sind noch heute in seinem Nachlaß vorhanden. Aber von den zu einem Ofenschirm bestimmten Blumenscherenschnitten ist keine Spur zu finden gewesen, und, vor allem, das Selbstbildnis Runges galt bisher für verschollen. Daß auf Grund des seit 1841 bekannten Briefwechsels Goethes mit Runge seit der Eröffnung des Goethe-Nationalmuseums im Jahre 1886 häufig nach den Scherenschnitten und besonders nach dem Bildnis gefragt wurde, ist begreiflich. Immer wieder mußte geantwortet werden, daß Goethe wohl die Sendung, ob mit oder ohne Runges Wunsch, als eine Leihgabe betrachtet und zurückgeschickt habe, so wie es nachweislich mit einer Anzahl von Zeichnungen und Bildentwürfen geschah, die Runge im Oktober 1807 Goethe mitteilte. In der Tat ist ein Selbstbildnis Runges in dem von Goethes letztem Sekretär und Ordner seiner Kunstsammlungen aufgestellten Nachlaßverzeichnis, das seit 1848 im Druck vorliegt, nicht erkannt und auch unter den Blättern von Unbekannten nicht beschrieben worden. Beim genauen Durchsehen der „von Schuchardt nicht verzeichneten" Dinge lag es plötzlich ungesucht vor meinen Augen.



KARL ALBIKER, FRAUENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER BADISCHEN SEZESSION, FREIBURG I. B.

Christian Schuchardt hatte also, ein reichliches Menschenalter nach Runges Tode, keine Vorstellung von dem Aussehen des großen Künstlers, was leichter zu erklären ist als die Tatsache, daß das Bild im zwanzigsten Jahrhundert beim häufigen Durchgehen der Sammlungen nicht nur von den Museumsbeamten selbst, sondern auch von zahlreichen anderen Forschern nicht erkannt wurde.

Das Bild selbst ist auf graulichem Karton von der Größe 25,5 × 36 cm mit schwarzer Kreide gezeichnet und mit wenigen weißen Lichtern modelliert. Es zeigt Runges Kopf in etwa halber Lebensgröße. Allem Anschein nach ist es nicht aus dem Jahre 1806. Runge selbst bemerkt beim Übersenden entschuldigend, er habe nicht ad hoc ein neues Selbstporträt gezeichnet, wolle es jedoch gern später durch ein besonders für Goethe geschaffenes ersetzen. Auch ohne diesen Hinweis würde man den Kopf nicht in die Nähe des wundervollen Bildnisses in „Wir drei" aus dem Jahre 1806 setzen, sondern eher zu dem 1805 entstandenen Gemälde, das den Maler auf einem Stuhle sitzend zeigt, wie er das Kinn nachdenklich auf die linke Hand stützt. Es ist der Maler der Hülsenbeckschen Kinder, der zweiten Fassung der Lehrstunde der Nachtigall, der an der Ruhe auf der Flucht arbeitet und die Waldidylle „Quelle und Dichter" mit feinster Feder zeichnet. Es ist noch jener Philipp Otto Runge, der dem Dichter zwei Jahre vorher gegenüber gestanden hatte! —

Aus langer namenloser Verborgenheit in Goethes Nachlaß wieder herausgehoben, wird Runges Selbstbildnis von nun an einen neuen Platz im Freundezimmer des Goethehauses finden.



PHILIPP OTTO RUNGE, SELBSTBILDNIS. ZEICHNUNG

GOETHE-NATIONALMUSEUM, WEIMAR



VINCENT VAN GOGH, KORNFELD MIT MÄHER. ST REMY. ROHRFEDER

AUSGESTELLT BEI OTTO WACKER, BERLIN

AUSSTELLUNG VON ZEICHNUNGEN VAN GOGHS BEI OTTO WACKER, BERLIN

Im Berliner Kunsthändlerviertel ist ein neues Ausstellungshaus gegründet worden. In der Viktoriastraße 12, von Otto Wacker. Die schönen, großen, ruhigen und vortrefflich hergerichteten Räume sind mit einer sehr bedeutenden Ausstellung des Zeichnungswerkes Vincent van Goghs eindrucksvoll eröffnet worden. Eine Sammlung von ungefähr einhundertundzwanzig Zeichnungen ist mit großer Sachkenntnis zusammengestellt. Dem Veranstalter ist offenbar die Mitarbeit Dr. J. B. de la Failles zugute gekommen, dieses van-Gogh-Spezialisten, dessen Oeuvrekatalog des Künstlers soeben erschienen ist. Aus der Haager Zeit van Goghs (1881—1883) sind 14 Blätter ausgestellt, die Nuenener Epoche (1883—1885) ist mit 31 Blättern stark betont, auf den Antwerpener Aufenthalt (1885—1886) weist nur ein Blatt, die Zeit in Paris (1886—1887) wird durch 10 Zeichnungen und Aquarelle dargestellt, Arles (1888—1889) tritt dann wieder mit 30 Blättern stark hervor, die letzte Zeit in St. Remy und Auvers (1889—1890) umfaßt 28 Blätter.

Der starke Eindruck der Ausstellung geht nicht nur aus von den späten Rohrfeder-Zeichnungen aus Arles, woran man gemeinhin zuerst denkt, wenn der Name van Gogh genannt wird, sondern auch von den mit Bleistift, Tusche und Kreide ausgeführten und motivisch mehr gebundenen frühen Zeichnungen. Hier und dort liegt die starke Wirkung darin, daß eine heftige Leidenschaft, ja ein Fanatismus — der stark auf die Jugend wirkt — vollkommen Form und Kunst geworden ist, weil van Gogh das Talent hatte, das, was ihn menschlich bewegte, zu realisieren und zu objektivieren. Es ist erstaunlich, wie das oft beängstigend unruhige Gefüge der breiten und dichten Kielfederstriche den bewegten Eindruck leidenschaftlich gesehener Natur wiedergibt, wie die krause, barocke Überfülle der Striche ein Bild vegetabilischen Reichtums erzeugt. Es ist immer gut, im Vergleich vorsichtig mit den Namen alter Meister umzugehen; von einigen Köpfen der Frühzeit kann man aber sagen, daß sie der Empfindung nach — nicht der Technik nach — Blättern von Grünewald nahestehen.

Die Erinnerungen an Vorbilder, an Millet, Rembrandt, Mauve, an Impressionisten und Japaner gehen immer nur leise nebenher. Alles Aufgenommene ist restlos verarbeitet und im Feuer der eigenen Empfindung völlig eingeschmolzen. In einer ergreifenden Weise vermählt sich in van Goghs Zeichnungen das Starke, ja das Rauhe mit dem Zarten, das Heroische mit dem Lyrischen. Auch unter den frühen Arbeiten gibt es Blätter von großer malerischer Schönheit; die Zeichnungen aus Arles aber sind oft von einer Zartheit, von einer Blondheit und von einer Unwirklichkeit, bei aller Naturnähe, die etwas Bestrickendes hat. Alles dient dann einem Raumgefühl von fortreißender Kraft.

Als Zeichner ist van Gogh ein Meister. Keiner seiner Genossen hat sich der Leidenschaft des Zeichnens so ergeben, hat in so großen Formaten vor der Natur ge-



VINCENT VAN GOGH, GARTEN DES ELTERNHAUSES. NUENEN. FEDER

AUSGESTELLT BEI OTTO WACKER, BERLIN

zeichnet und so bewußt alles in die Zeichnung gelegt. Diese Blätter sind in keiner Weise mehr Vorbereitungen für Bilder und sind auch nicht von Bildern abgeleitet, sie sind Selbstzweck.

Der Erfolg der Ausstellung ist mit Recht groß. Dabei ist sie nur der Auftakt zu weiteren van-Gogh-Ausstellungen. Bei Paul Cassirer soll eine Kollektion von Bildern des Künstlers gezeigt, im Kronprinzenpalais soll die Sammlung Kröller ausgestellt werden. Wir werden gelegentlich dieser Veranstaltungen auf das Gesamtwerk van Goghs wieder einmal eingehen. Es drängt uns dazu, weil das abschließende Wort über diesen merkwürdigen Künstler keineswegs schon gesprochen ist, weil er einen fortgesetzt noch in Atem hält, einmal mehr, einmal weniger anzieht, fortwährend aber zur Stellungnahme zwingt und, wie kein anderer, das Künstlerische zum Menschlichen, das Menschliche zum Künstlerischen macht.



VINCENT VAN GOGH, JUNGER BAUER. NUENEN. BLEISTIFT

AUSGESTELLT BEI OTTO WACKER, BERLIN



FERDINAND VON RAYSKI, FREIIN ISIDORA VON FRIESEN

BERLINER PRIVATBESITZ

ERINNERUNG AN FERDINAND VON RAYSKI

VON

ERHARD GÖPEL

In einer Alt-Berliner Wohnung fand sich zwischen Aquarellen Hildebrands, Miniaturen und alten Photographien das von Ferdinand von Rayski gemalte Bildnis der Isidore von Friesen. In der Biographie Grautoffs wird es nach dem Katalog der Arnoldschen Ausstellung (1907, Nr. 42) als verschollen aufgeführt. Ein Ölbild mittlerer Größe (41 : 23,5) trägt das Porträt keine Signatur, nur auf der oberen Leiste des Keilrahmens die Bemerkung: „Isidore v. Friesen", unten „v. Rayski". Durch die leichte Wendung des Körpers, die sanfte Neigung des Kopfes ist eine Belebung der Vorderansicht erreicht. Das weiße Biedermeierkleid mit den bauschigen Ärmeln läßt Hals und Schultern frei, die ein weißer Schleier umhüllt. Dunkelbraune Stecklocken rahmen das Oval des Gesichtes, um die Lippen spielt ein leichtes Lächeln, die dunkeln Augen blicken im Original heiterer als es die Abbildung gibt. Die schmale Nase, das Kinn, die Augen sind sicher und frei gemalt, während Mund und leicht gerötete Wangen nicht von der Konvention abweichen. Die etwas schwere Malerei des rosa-violetten Hintergrundes steht im Gegensatz zu der erstaunlich freien Wiedergabe von Schleier, Schulter und Kleid, die im Stil des späteren Rayski gehalten sind. Von der Ausstellung bei Arnold gelangte das Bildnis in den Besitz der Tochter der Dargestellten, der ich die folgenden Angaben großenteils danke.

Wegen ihrer außerordentlichen Schönheit von der Dresdener Hofgesellschaft gefeiert, mußte die Freiin Isidore von Friesen dem ihr entfernt verwandten Ferdinand von Rayski auffallen, als er nach dem Ballenstedter militärischen Intermezzo 1831 wieder nach Dresden zurückkehrte. Seine finanzielle Situation ist im Augenblick nicht die beste, er beginnt wieder zu malen, malt auch die schöne Isidore von Friesen, faßt eine heftige Zuneigung und macht — so will es die Friesensche Familientradition — einen Heiratsantrag. Der Vater weist ihn ab: Das Malen sei schon ein schweres Brot, was aber wenn er das Augenlicht verlöre, wo er schon jetzt mit einem grünen Schirm (wie ihn Anton Graff auf seinem Selbstporträt trägt) über den Augen malen müsse!" — Das begonnene Bildnis wird nicht beendet, nie abgeliefert und



FERDINAND VON RAYSKI, LUITGARDE VON PAWEL-RAMINGEN

BESITZER: BARON PAWEL-RAMINGEN

gern die Gelegenheit benutzt, Dresden auf längere Zeit zu verlassen. Eine romantische Deutung für die von seinem Onkel v. Broizem vermittelte Pariser Reise. Als Rayski 1839 wieder für längere Zeit nach Dresden zurückkam, hatte der Freiherr von Friesen, der einen adligen Maler nicht in der Familie zu haben wünschte, eine weit herbere Enttäuschung erleben müssen. Seine Tochter — die Dargestellte — hatte den Hofschauspieler Pauli ohne Einwilligung der Eltern geheiratet und die Familie hatte mit ihr gebrochen; wäre es ihr mit Rayski ebenso ernst gewesen, hätte sie sicher auch hier nicht zurückgeschreckt.

Die eigenen Erinnerungen der Besitzerin des Bildes, der Tochter der Dargestellten, die auf das Dresden der Jahre 1865—1883 zurückgehen, geben für den romantischen Bericht manche Bestätigung. Ist der Erzählerin doch noch eine kurze Begegnung ihrer Mutter mit dem scheuen, müden Hagestolz Rayski bei einem Spaziergang in Dresden gegenwärtig, wo auf die Frage der Mutter, ob denn die Tochter ihr ähnlich sähe, Rayski die melancholische Antwort gibt: „Die Mutter ist es lange nicht." Die Mutter — jetzt, zum zweiten Mal verheiratet, Isidora Meister — verkehrte viel mit den beiden Schwestern Rayskis und von Besuchen her erinnert sich die Tochter noch an die geräumigen Zimmer der Rayskischen Wohnung. Über dem Sofa habe das Bild der „Mimmi", der einen Schwester Rayskis, gehangen (jetzt in der Dresdener Galerie, Grautoff S. 152), auch das Bild der Mutter Rayskis sah sie dort (Berlin, Nationalgalerie, Grautoff S. 155). Nicht ganz sicher ist sie, ob Rayski bei seinen Schwestern wohnte, es waren fast die einzigen Menschen, mit denen er verkehrte, jedenfalls pflegte er mittags mit ihnen zu speisen, fremdem Besuch aber zeigte er sich nie. Die Schwestern erzählten von seinem Arbeitszimmer, das niemand betreten dürfe und über dessen Schreibtisch das Jugendbildnis der Isidore von Friesen hinge. Auf die gelegentliche Frage der Frau Meister: „War er (Rayski) denn ein guter Maler?", gab der Akademieprofessor Scholz kühl zu, daß er schon Bedeutendes geleistet habe; trotzdem schwieg die Dresdener Akademie ihn tot.

Wie wenig ihn der Adel als Maler schätzte, ihn vielmehr nur als Standesgenossen gelten ließ (worauf auch Grautoff hinweist), dafür ist das folgende bezeichnend. Fragte man die Schwester der Isidore von Friesen, Luitgarde, die von Rayski in einem großen Kniestück gemalt wurde, von wem das Bildnis stamme, so war die den Namen verschweigende Antwort: „Oh, das hat ein Vetter gemacht." Das Bildnis der Luitgarde von Friesen, die später einen Baron von Pawel-Ramingen heiratete, befindet sich im Besitz des in Frankreich lebenden Sohnes. Es zeigt die Dargestellte in halber Figur, sitzend, in dunkelem Kleide, etwas unter lebensgroß (86:73). Die Ausführlichkeit der Malerei in allen Partien läßt im Vergleich mit dem Bildnis der Isidore von Friesen dieses namentlich in den unteren Partien als unvollendet erscheinen.

Will man der romantischen Erzählung Glauben schenken, so wäre das Bildnis der Isidore von Friesen noch in das Jahr 1834 zu setzen, ehe Rayski seine Reise nach Paris antrat, es würde das auch mit dem jugendlichen Aussehen der Dargestellten, die damals 21 Jahre alt war, übereinstimmen. Ist Rayski zwischen 1835 und 1839 (aus den Angaben Grautoffs ist es nicht ganz sicher zu schließen) nicht wieder nach Dresden gekommen, so spricht das für das frühere Datum, da die Porträtierte 1839 schon Frau Pauli war. Einen „Frauenkopf" bezeichnet Grautoff (S. 70, Abb. S. 131) als Isidore von Friesen; die Ähnlichkeit mit unserem Porträt ist nicht auf den ersten Blick überzeugend. Ein Pastell von E. B. Kietz gibt die Dargestellte in der gleichen Ansicht wie diese unvollendete Skizze, doch auch da sind die Unterschiede bedeutend. Vielleicht darf man an eine Gedächtnisskizze denken, zumal die Hauptcharakteristika: Augen und Nase, treffend gegeben sind, die Datierung Grautoffs für dieses Bild „um 1836" könnte dann bestehen bleiben.

Das wieder aufgefundene Bildnis bedeutet im Rahmen des Rayskischen Oeuvres einen Schritt aus der Gebundenheit der Jugendarbeiten zu der seltenen Freiheit seiner gelösten Porträts und die Verknüpfung mit dem persönlichen Geschick des Malers macht es auch dem Freund des Künstlers wert.



AUGUSTE RENOIR, SELBSTBILDNIS. 1910

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. SAMMLUNG PIERRE RENOIR

RENOIR IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM

Die Ausstellung von Bildern und Bronzen Renoirs, größtenteils aus dem Besitz der Söhne des Künstlers, ist für Berlin etwas wie ein Ereignis. Nur ein gesellschaftliches freilich; für die Masse des Volkes ist Renoirs Kunst immer noch Kaviar. Der Erfolg ist ein wenig dem verwandt, den Thannhauser im vorigen Jahr mit seiner Impressionistenausstellung im Künstlerhaus hatte. Der Erfolg ist auch insofern berechtigt, als die siebzig Bilder, die zwischen 1895 und 1919 gemalt sind, mit Betonung der Zeit nach 1913, eine Stimmung von Sonnigkeit, Sommerwärme und südlichem Glück verbreiten, der sich keiner entziehen kann. Es sind nicht nur Meisterwerke da. Manches ist von der Art, wie es im Atelier eines großen Künstlers nach seinem Tode zurückbleibt. Immer ist dann aber zur rechten Zeit ein Bild vorhanden, das unmittelbar zündet, vor dem die Empfindung freudig zu schwingen beginnt, in dem die Realisation geglückt ist. Der Frage, ob die Alterswerke bedeutender sind als die Frühbilder, braucht man nicht nachzudenken. Es ist immer derselbe Renoir, der aus allen Teilen des Lebenswerkes hervorschaut. Was im Alter an Erfahrung, Weisheit und Abstraktionskraft gewonnen ist, ging der Malerei an Kraft verloren; und was in der Jugend an sinnlicher Kraft gewonnen wurde, mußte notwendig mit Tugenden bezahlt werden, die in den Alterswerken sind. Die Alterskunst schwimmt wie in einem Meer von nuancenreichem Rosa, sie ist ganz und gar elysäisch — und bleibt doch den Gefahren der Süßlichkeit fern. Sie kann nichtssagend sein, niemals aber schmeichelt sie auch nur mit einem Pinselstrich den Instinkten des Publikums. Alles ist Musik. Wo das Melodische versagt, bleibt noch bestrickende Harmonie.

Besonders schön sind um 1900 entstandene Bilder, wie „Der Wald von Louvecienne", „Die Brücke" und zwei dekorative Panneaux. Herrlich ist das Bild der Gabriele von 1905, ist „Claude beim Spiel" und „Claude beim Malen" (1910); aus derselben Zeit stammt das menschlich und malerisch eindrucksvolle Selbstbildnis und der meisterhaft gemalte „Flieder". Unter den Bildern des Jahres 1914 ist der „Blick auf Cagnes" besonders schön. Wundervoll gemalt ist der „Fisch" und das „Mädchen im Grünen" (um 1916). Von den Bildern der letzten Jahre macht besonders die „Schwangere Frau" starken Eindruck.

Über das Verhältnis von Malerei und Plastik bei Renoir ließe sich dann angesichts der ausgestellten Bronzen, vor allem vor der 1915 entstandenen schönen Gruppe „Mutter und Kind" eine ganze Abhandlung schreiben. K. Sch.



AUGUSTE RENOIR, MUTTER MIT KIND. BRONZE

VERLAG DER GALERIE HODEBERT, PARIS UND ALFRED FLECHTHEIM, BERLIN. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.



AUGUSTE RENOIR, SPIELENDES KIND

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN

ZU ROSENHAGENS LIEBERMANN-MONOGRAPHIE

VON

ALBERT LAMM

Hans Rosenhagens 1900 erschienene Liebermann-Monographie (Velhagen & Klasing) wird eben in einer zweiten, ganz umgeschriebenen Auflage herausgegeben. Rosenhagen will damit sein Buch nicht nur vervollständigen. Er betont einen Unterschied zwischen beiden Ausgaben: die erste sollte eine Werbeschrift für den damals noch viel umstrittenen Maler sein; eine solche ist heute nicht mehr nötig. „Aber" — man untersuche die Bedeutung des „aber" an dieser Stelle, das etwas zu betonen und doch nichts sagen zu wollen scheint — „aber die Meinungen und Urteile über ihn und seine Leistungen haben sich in der Zwischenzeit geklärt. Darauf mußte Rücksicht genommen werden." (S. 99.) Das will einfach sagen: Rosenhagen denkt heute anders über Liebermann. Denn es ist unerfindlich, welche „Rücksichten" ein selbständiger Beurteiler den meinetwegen geklärten Meinungen und Urteilen anderer schuldig ist, wenn er sie nicht teilt. Und es ist in der Tat unmöglich, aus der umgeschriebenen Monographie nicht herauszuhören, wie der ehemalige unbedingte Bewunderer der Liebermannschen Malerei heute einen letzten tiefen Zweifel am Werte Liebermanns überhaupt im Leser anzufachen trachtet.

Es ist keine Frage, es wird heute an der Bedeutung Liebermanns gerüttelt. Und hier hilft einer, der ihm früher blind ergeben war. Was geht vor? Liebermanns Name ist nicht nur der eines Malers, der in die Kunstgeschichte eingegangen ist; Liebermanns Person und Wirken ist von einer kulturgeschichtlichen Bedeutung, die wieder ausgelöscht werden soll. So naiv ist keiner, der nach Jahrzehnte langem Dabeisein öffentlich redet, daß er nicht wüßte, um was es geht. Darum kann man an Rosenhagens Tun nicht vorübergehen, als würden nur einige Korrekturen an ehemaligem Überschwang gegeben. Hinter solchem Schein liegt eine bewußte Absicht, und diese trifft nicht nur Liebermann.

Eine solche Absicht ist in der Monographie Rosenhagens verwischt und scheinbar entschieden verleugnet; trotzdem ist sie deutlich genug.

Das Buch spricht sich niemals offen aus; es plaudert scheinbar harmlos, aufrichtig, nimmt eben nur ein paar Rücksichten. Viel begeistertes Lob bleibt unverändert bestehen; es wird nur einiges ergänzend hinzugefügt, was auch einmal ausgesprochen werden mußte. Allerdings, trägt man diese Züge, die in der ersten Auflage fehlen, zusammen und läßt sie allein wirken, so entsteht ein abscheuliches Bild. Dann fehlt plötzlich Liebermann alle echte Künstlerschaft. Er ist willensstark, klug, reich, lernt alles, ahmt jeden nach, sucht immer neue Vorbilder und kommt im Grunde selber auf nichts (die Idee zu seinem ersten Bild kauft er einem andern ab), kann sich das Malen leisten, und überschwemmt die Welt mit seiner Produktion; reißt das Präsidium der Berliner Sezession und dann das der Akademie an sich, übt eine ungeheure Macht total egozentrisch in ungemessenem Ehrgeiz aus, und ist bei allem, was er in der Tat bewirkt, unklar und völlig gleichgültig. Bis ihn das Schicksal erreicht. „Die Weisheit erklärt den starken und anhaltenden Erfolg, den er mit seinen Bildern fand und findet; aber in ihr hat man auch die Grenze seiner Bedeutung zu suchen; denn am Ende kann von der Kunst auch etwas anderes gefordert werden als Weisheit." (S. 18.) „Die Zeiten, da Liebermann

als Bahnbrecher gefeiert wurde und als Führer zur wahren Kunst galt, sind vorüber." (S. 94.) „Er hatte erreicht, was er wollte, und was die anderen taten und wollten, war ihm von jeher gleichgültig gewesen." (S. 97.) „Eines Tages war seine Bahnbrecherrolle ausgespielt." (S. 97.) — Wer so vorsichtig wägt wie Rosenhagen, weiß, was er mit solchen Worten sagt. „Zusammenhänge" retten hier nichts.

Und in diesen Worten liegen die „Rücksichten", die Rosenhagen heute auf „geklärte Meinungen und Urteile" nimmt. Denn für die Bilder Liebermanns findet er sich trotz aller Abschweifungen auf Worte letzter, bedingungsloser Anerkennung zurück. Wohl müssen auch hier manchmal seine „Rücksichten" walten; aber es führt zu nichts. So schreibt Rosenhagen einmal ruhig hin, Liebermann verdanke seine Porträtaufträge nicht seiner Fähigkeit der Menschendeutung, sondern seinem Malerruhm (S. 58); obwohl er ein paar Seiten vorher mehrere Bildnisse aufs nachdrücklichste gerühmt hat. So steigert er die Begeisterung für das Elternbildnis zu dem Satze, der Kopf des Vaters sei „ein vollkommenes Meisterstück, wie es die größten Porträtmaler nicht besser gemacht haben". (S. 56.) — Wer das kann, verdankt seine Porträtaufträge nicht nur seinem Malerruhm, sondern seinen typischen Fähigkeiten als Porträtmaler.

Das Wiederholen solcher Widersprüche beweist, daß es sich hier nicht um Zufälle, Lässigkeiten, um unüberlegten Ausdruck handelt, den man nur bösartig interpretiert. Rosenhagen weiß ganz genau, was er sagt; er hat schon damals, wenn er in dem von ihm redigierten „Atelier" den Kaiser anulkte, meisterhaft das Wort gehandhabt, um am Ende nichts gesagt zu haben. Er weiß, daß man Liebermanns Bedeutung nicht verleugnen kann; aber er weiß auch, wie man andeuten kann. Das stärkste Beispiel, wie er von Liebermanns Malerei zweifelhaft zu reden weiß, steht auf Seite 62: „Es scheint —, daß ihm nach dem Tode des Vaters, an dessen Anerkennung seiner Künstlerschaft ihm wohl mehr lag, als er je sich eingestanden hat, die Geduld gerissen ist, in harter Arbeit nach Erfolg zu ringen. Man merkt deutlich, daß er von jetzt ab seinen Nerven die Zügel schießen läßt und hastiger produziert, sich selten nur noch mit ganzer Hingabe hineinkniet in eine Aufgabe, sondern sich in der Hauptsache auf sein Talent verläßt. Er hat niemanden mehr, an dessen Lob oder Tadel ihm gelegen wäre, und so betätigt er sich nun auf eine Art, die ihm bequem ist." Selbstverständlich folgt auch hier wieder die Umkehr, das Nichtsgesagt-haben. „Man kann natürlich die Sache auch anders auffassen und sagen —"; worauf dann die Entwickelung der Liebermannschen Malerei ins Breite und Freie als völlig konsequente Entwickelung geschildert wird. Bis es Seite 78 wieder heißt: „Dieses Ringen um den stärksten künstlerischen Ausdruck kann nur der höchsten Achtung begegnen." Erfolgte nun dieses Ringen aus Bequemlichkeit?

Mit diesen glatten, von keiner ernsten Verantwortung beschwerten, vom Nachdenken geradezu ablenkenden Worten verrät Rosenhagen, was er will, was er möchte, und — was er doch am Ende nicht wagt. Mit dem Zweifel an Liebermanns Malerei soll sich der Zweifel an Liebermanns kulturgeschichtlichem Wirken verschwistern, und eine ganze Bewegung, die ohne Liebermann vielleicht anders verlaufen wäre, soll so als schlechter Zufall erscheinen.

Wie kindisch dieses Unterfangen ist, beweist jede kurze Besinnung über diese geistige Bewegung. Wir erlebten den letzten Akt der großen Wandlung von der Kultur zur Zivilisation, vom freien Triebleben, das beendet ist, zur harten Lebensführung unter der Herrschaft der Vernunft und der Maschine. Vorfühlende Angst schuf im Beginn dieser Wandlung die Weltflucht der Romantik; aus dieser züchtete sich die herrschende Klasse in ihrer Not eine künstliche Kunst, die ihren Absichten dienen sollte. Denn die Romantik war eine populäre Kunst, und ihre Popularität steigerte man bewußt bis zur Preisgabe der Kunst als solcher. Aber auch diese populäre Kunst unterliegt der Tatsache, daß die werdende Zeit Kunst überhaupt nicht mehr braucht, und was an der deutschen Romantik echt war, erlischt in großer Einsamkeit. Nun tritt mit der Zivilisation eine ganz neue Kunst auf, die auf Weltflucht verzichtet, mitten in die furchtbar gewordene Realität strebt, und eine forschende unmittelbare Auseinandersetzung des inneren Menschen mit der Wirklichkeit sucht. Ein gänzlich unpopuläres Suchen nach einer letzten Kunst beginnt, und eines Tages ist eine neue Malerei da, verankert in der alten und doch ohne Zusammenhang mit ihr. Um was es sich handelt, das ist den meisten unzugänglich, das lebt nur im Gefühl der wenigen klar, die sich hier wiedererkennen und im Austausch ihres Denkens sich wechselnd treiben und steigern; nichts ist wirklich in Worte zu bringen, es ist ein letzter Dienst im Geist und in der Wahrheit.

Um die Rolle, die nun Liebermann in dieser Bewegung spielt, klar zu machen, muß man einmal den Ton auf Dinge legen, über die in Verschleierungen sich zu täuschen sonst als Zeichen von Gemütstiefe in unserem Vaterlande gern angesehen wird. Liebermann ist nicht nur einer der leidenschaftlichsten Schöpfer dieser neuen europäischen Kunst. Er ist ein reicher, unterrichteter, weltkluger Mensch, eine Energie, die in der Welt der Tatsachen zu Hause ist. Er setzt sich gegen seine Umgebung mit seiner Kunst durch, und dann setzt er diese Kunst in seiner Umgebung durch. Er lebt nicht in der traditionellen Weltflucht der deutschen Künstler, im Gegenteil: er ist selbst Angehöriger der großen Welt, und aus eigener Macht, ohne Staatsamt und andere Hilfen, gewinnt er seine Welt für die Kunst. Eine ganz neue Lage entsteht. Die Geldmacht-Träger, das heißt: die wirklichen Machtträger det letzten Epoche, schaffen einen realen Boden für diese unpopuläre, esoterische Kunst, werden die Träger der neuen geistigen Bewegung, und werden damit auch kulturell zur herrschenden Schicht. Das ist der Vorgang, den sich die Unbelehrbaren als einen durch Zeitungsaufsätze errungenen Sieg der absoluten Kunst vorstellen: die geistige Herrschaft war von der wirklich herrschenden Schicht angetreten. Die ungeheure Kompliziertheit dieser Vorgänge ist kaum den Wissenden völlig deutlich; einer nur für die Anekdote interessierten breiten Öffentlichkeit ist sie nicht verständlich zu machen. Die ganzen Träger der alten Macht, Staat und Hof, lehnten diese letzte echte Kunst ab, die, viel zu vergeistigt, in der Menge erst recht keinen Boden fand. Überall, in Paris wie in München und den anderen alten deutschen Kunstzentren, mißrieten die Versuche, die offiziell verfehmte Kunst real existenzfähig zu machen. Nur in Berlin wird der neue Weg gefunden. Und Liebermann wirkt dabei mit — nicht aus einer bewußten Absicht heraus, nicht eine Macht an sich

reißend (die ja gar nicht zum An-sich-reißen vor Liebermann schon da war), sondern durch die einfache Auswirkung seiner Person eine Macht werdend; unfreiwillig, von der Notwendigkeit geführt. setzt er eines Tages seine Kenntnis der wirklichen Welt elementar im Kampfe ein. Die Berliner Sezession war nicht sein Werk; sie war eines Tages da und forderte den Widerstrebenden als Führer. Als die Akademie ihn zum Präsidenten wählte, war nur die Sorge da, ob er die Wahl annahm; er brauchte sich nicht zu sorgen, daß er gewählt wurde. Über diese Dinge könnte auch Rosenhagen mehr mitteilen, als er es für nötig hält. Es ist an der Zeit, die Legende von Liebermann dem Unterdrücker der anderen zu zerstören. Er wurde der einzige Halt; er schuf das in der Realität Mögliche, und er konnte die Realität nicht durch einen Zauber umwandeln zu dem, als was gute Menschen sie sich ohne die geringste Weltkenntnis am Schreibtisch aus idealsten Gründen konstruieren mögen. Da die Streitfragen jener Tage längst überwunden sind, sehe ich keinen Grund, heute Erfahrungen aus einem Irrtum öffentlich auszusprechen. Wir protestierten von München aus einmal gegen die Vorherrschaft Berlins; ich korrespondierte damals mit Hans Thoma über die Frage, ob er sich an die Spitze einer Gegenbewegung stellen würde. Er schrieb mir einen langen Brief mit dem einfachen Satze: „Ich wäre dann bald alleiner als ich es schon so bin." Max Klinger schrieb mir dringend, wir sollten den Streit einstellen; die Berliner Dinge, die wir angriffen, seien der einzige Halt gegen eine offizielle Kunstpflege und was mit ihr zusammenhänge, von der er nun mehr als genug habe. Es war eben alles tot. Und nur, was in Berlin unter Liebermann entstand, schuf neuen Boden. Die Angriffe auf den bösen Einfluß Liebermanns und seine diktatorische Gewalt verheimlichen immer eines: daß außer ihm nichts da war, was der bildenden Kunst unserer Tage Halt schaffte, und daß eine von ihm unterdrückte Kunstpflege eines anderen Geistes nirgends existiert hat. Man müßte denn an die damalige höfische Kunstpflege denken, die von Liebermann nicht beeinflußt war. In das Phrasengeklingel um diese Realitäten mischt sich nun Rosenhagen, um bequem in der zuckersüßen Idealistenweis' vorsichtig-mannhaft begehrte Worte zu plaudern. Die deutschen Idealisten sind habituell etwas rammdösig, kümmern sich um Kunst grundsätzlich nur in der Opposition, und werden ihm erfreut zulächeln. Wer aber von diesen Dingen wirklich etwas weiß, weiß heute auch, was Liebermann durch das Gewicht seiner Person geleistet hat; einer mußte hier einmal alle Kräfte zusammenfassen, und keiner außer ihm hätte es so vermocht. Damit hat er in hohem Maße mitgewirkt, daß das große Rätsel offenbar wurde: daß nämlich eine künstlerische Leidenschaft von großer Intensität und Reinheit durch die ganze abendländische Welt ging in der gleichen Zeit, als diese Welt Kunst nicht mehr zu brauchen und die Malerei erschöpft zu sein schien.

Was will dem allen gegenüber Rosenhagen mit seinen Banalitäten? Es handelt sich hier gar nicht mehr um Liebermann allein. Es handelt sich um geistige Güter, die zu den letzten seelischen Schätzen einer im Intellektualen verelendenden Zeit gehören. Es handelt sich um eine geistige Bewegung, der auch Rosenhagen, als er in Jahren beginnender Reife durch einen Zufall von seinem Kontorstuhl unter die Kunstschriftsteller gerufen wurde, mit Begeisterung sich anschloß, um eine Bewegung, aus der er sich alles holte, was die geistige Umgebung seiner Mannesjahre wurde. Auch er schloß sich freiwillig an Liebermann an und war lange freiwillig im Gefolge, im Banne dieser starken Willenskraft. In dieser Zeit, unter Liebermanns Führung, wurde auch sein Name als der eines der treuesten Kämpfer für die neue Malerei bekannt. Bis er eines Tages sich von der Bewegung trennte und irgendwie auslöschte, als einer, der nur noch gegen die eigene Vergangenheit protestierte.

Das ist freilich seine Sache. Aber er soll sich der Verantwortung bewußt bleiben, die er auf sich nimmt, wenn er heute öffentlich weiter mitreden will. Was er in die Liebermann-Monographie hineingefilzt hat, ist, gelinde gesagt, ungefähr das unüberlegteste Zeug, das heute geschrieben werden kann: alle Unwissenden hätten es sich leisten dürfen — er nicht. Es handelt sich hier um letzte, entscheidende Dinge; für die hat Liebermann sein Leben verbraucht. Wer wagt es, an solcher letzten Leidenschaft für geistige Dinge zu rühren in einer Zeit, wo die Zahl der Menschen täglich kleiner wird, die noch neben dem letzten Autotyp und dem Weltboxmeister von seelischen Bedürfnissen wissen? Wer erschrickt nicht bei dem Gedanken: wenn nun wirklich alles zu Ende ist? Und wenn wir weiter kämpfen wollen, — die Zeiten wurden immer ernster: wer wird ihn einmal ersetzen, wer wird noch einmal die magischen Eigenschaften des Führers im Consensus der Besten besitzen wie Liebermann? In solchem Augenblick über diesen Achtzigjährigen mit feiger Vorsicht ausgefeilte Bemerkungen abzugeben, die nur die Anarchistenfreude an der Vermehrung des Chaos verraten, ist eine Handlung, auf die stolz zu sein nicht jeder den Mut besitzt. Liebermann ist ein Sturmwind von der Vergangenheit zur Zukunft. Wer um diese Zukunft nicht lebt und leidet, wer von ihr zu reden den Mut nicht findet, der schweige.



EDWIN SCHARFF, DREI PFERDE. STEINRELIEF



KUNSTAUSSTELLUNGEN

WIEN

In der Winterausstellung der Sezession tritt Herbert Böckl, der den Lesern von „Kunst und Künstler" unlängst bekannt gemacht worden ist, zum ersten Male mit einer Kollektivausstellung in die Öffentlichkeit. Seine in ländlicher Abgeschiedenheit und fanatischer Arbeit gewonnenen Ergebnisse sind dem Kunstfreund nicht schrittweise vertraut geworden und so sieht sich dieser von dem Künstler um jene Spanne getrennt, um die die schöpferische Persönlichkeit der rezeptiven voraus zu sein pflegt; das unvorbereitete Publikum steht dieser neuen und starken Erscheinung ganz fassungslos gegenüber. Es wehrt sich mit bedingungsloser Ablehnung oder wirft dem Künstler vermeintliche Abhängigkeit von anderen zeitgenössischen Malern vor. Nichts scheint mir unbegründeter zu sein; Böckl hat sich bei seinem berserkerhaften Einbruch in die Kunst unserer Zeit mit diesem und jenem berührt, an diesem und jenem gestoßen, möchte man sagen, und trägt manche Spur dieser Berührung an sich, aber diese Anklänge an Kokoschka, Corinth und manche Franzosen bleiben völlig nebensächlich, gleiten auch rasch wieder ab von dieser ihren Weg mit instinktiver Sicherheit gehenden Naturkraft. Von dieser Sicherheit leben Böckls Malereien; alles steht eindringlich gefügt in fest gezimmertem Raum, ohne dekorative Gefälligkeit, ohne spielende Annehmlichkeit, sehr ernst und deshalb innerhalb all dieses österreichischen Getändels und zeitgenössischen Opportunismus ein wirkliches Ereignis. Trotz der Geringschätzung gepflegter Materie ist Böckls Malerei nicht roh; sie hat den Sinn und die Fähigkeit der Nuancierung, aber darüber steht ihr die Pflicht des Gestaltens, des Verwirklichens eines Erlebten. Böckls männliche und naturhafte Erscheinung wirkt in dieser verweichlichten und verkünstelten Zeit aufregend und wohltuend. —

Die Gesellschaft zur Förderung moderner Kunst in Wien unterbricht das eintönige Einerlei der Ausstellungen durch einen psychologischen und pädagogischen Versuch, indem sie in den Räumen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie „Das Werden eines Kunstwerks" vorführt. An einer Reihe markanter Beispiele teils aus der Vergangenheit, teils aus der Gegenwart wird versucht, das technische, aber noch mehr das geistige Werden eines Kunstwerks dem Publikum näher zu rücken; in mehreren Fällen haben die Künstler erläuternde Bemerkungen zu den einzelnen Phasen ihrer Arbeit beigesteuert, sonst haben die Veranstalter durch kurze Beischriften und durch den Katalog die beabsichtigte Wirkung zu vertiefen versucht. Dadurch, daß bisweilen der ganze Werdegang des Werkes von der ersten Konzeption bis zur Fassung im Material — manchmal noch darüber hinaus in spätere Varianten — gezeigt werden konnte, läßt sich die Mannigfaltigkeit des Arbeitsprozesses interessant illustrieren; wie dem einen Künstler eine endgültige Lösung vorschwebt, der er sich von allen Seiten nähert, ohne sie jemals ganz erreichen zn können, wie der andere einen Natureindruck aufnimmt, sich zu eigen macht und daran weiterspinnt wie ein Musiker an einem Thema oder ein dritter die Naturstudien in seine festgelegte Komposition einfügt u. s. f. Für das Publikum, dem das Kunstwerk in der Regel ein dem Urheber in den Schoß gefallenes Geschenk dünkt, ist dieser Einblick in die Werkstatt sehr erzieherisch; es gewinnt eine Ahnung von der vorbereitenden Mühe und damit eine stärkere Achtung vor ihrem Ergebnis. Das Interesse des Wiener Publikums — sogar des Wiener Publikums — beweist, daß dieses Thema einem vorhandenen Bedürfnis entgegenkommt.

H. Tietze.

HAMBURG

Eine anregende Sammlung von Bildern Hamburger Maler war in der Galerie Hofmann ausgestellt. Von den älteren Künstlern interessierte vor allem Paul Kayser mit einem schönen Blumenaquarell und Friedrich Ahlers-Hestermann mit zwei kultivierten Stilleben. Unter den jüngeren Künstlern ist in erster Linie Wilhelm Grimm mit seinen von stillem Naturgefühl belebten Landschaften zu nennen und Kurt Löwengaard mit seinen kräftigen, spontan gemalten Landschaftsstudien.

K. Sch.

MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett Neumann zeigte in sehr kluger und glücklicher Auswahl das graphische Schaffen von Odilon Redon. Der eminent französische Charakter dieser Blätter, die Vornehmheit, der Geschmack, ein durch den Verstand reguliertes Verhältnis zum objektiven Naturalismus wie zu visionärer Romantik kommt deutlich zum Ausdruck, ebenso wie die Wahrung einer großen Tradition, die innere Gemeinschaft mit Ingres trotz aller äußerlichen Verschiedenheit, und man bewunderte gleichzeitig das technische Raffinement, die rein artistische Vollendetheit dieser Lithographien.

A. L. M.

BERN — ZÜRICH

Kunsthalle Bern: Gedächtnisausstellung Félix Vallotton (1865—1925). Man kann sie nicht treffender charakterisieren als mit den Worten, die Hermann Hubacher fallen ließ: Sie sei eigentlich noch besser gewesen als er erwartete. Fred Stauffer hatte wieder vorzüglich gehängt, aber das Objekt ließ kühl. Die Farbe gab Vallotton in keinem Punkte seiner Entwicklung etwas Wesentliches, und wo er sich einmal erwärmt (in früheren Bildnissen), erreicht er kaum Fantin-Latour, an den er sich dabei anlehnt. Seine Stärke lag im Holzschnitt, und was er auf graphischem Gebiet an Zeitkritik geleistet hat, berührt sich mit dem genialen Journalismus, den neuerdings ein Masereel vertritt. Vallotton war und wirkt als Maler trotz Kubismus kaum je aktuell, und seine Graphik mutet malerischer an als seine ganze Malerei. Als Graphiker hat er denn auch seine Zeit gehabt, ja in gewissem Sinn Historie gemacht. Ein sprechendes Beispiel dafür, daß Unvergängliches oft aus Vergänglichstem entsteht, wenn Leidenschaft und Können sich am gemäßen Stoff entzünden.

Kunsthaus Zürich: Gedächtnisausstellung Robert Zünd (1827—1909). Zünd ist nie in dem Maß bekannt geworden, wie er es verdient. Daran war er in erster Linie freilich selber schuld, da er sich zeitlebens ängstlich zurückhielt. Auch



AUGUSTE RENOIR, SCHWANGERE FRAU

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A.
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN
SAMMLUNG PIERRE RENOIR

hat er sein eigenes Schaffen um mehrere Jahrzehnte überlebt. Gleichwohl trug er zum Schönsten bei, was die Landschafterei im letzten Jahrhundert, nicht bloß die schweizerische, hervorbrachte (der Züricher „Eichenwald“ wurde mit Recht auf der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 gezeigt). Zünds Ausgangspunkt war die alpine Schilderung der damals weltberühmten Diday und Calame, im Paysage intime fand er die Bestätigung der eigenen Bildabsicht. Er hat auf typisch oberdeutsche Weise ausgelegt, was die Th. Rousseau, Daubigny, Dupré in der milderen Luft Frankreichs besorgten. Seine Bedeutung wurde auf das Jubiläum hin von Hermann Uhde-Bernays in einer kleinen Monographie einleuchtend charakterisier. Die Züricher Schau, nicht allzu streng, doch mit Verständnis nachträglich arrangiert, stützte sich auf Erfahrungen, die man im Sommer aus einer diesbezüglichen Verkaufsausstellung der Galerie Fischer in Luzern gewinnen konnte.

Man würde es dem halben Hundert Bilder, die Giovanni Giacometti (Maloja-Stampa) der Galerie Aktuaryus in Zürich anvertraute, nicht ansehen, daß ein bald Sechzigjähriger sie schuf. Licht und Farbe walten darin bis zur Gefahr der Auflösung, doch meldet sich gleichzeitig eine Ausdruckskraft, die von neuartigen Impulsen zeugt. Der gleichen Generation wie Amiet verpflichtet, erinnert Giacometti in der Landschaft oft an Munch, der in verwandtem Klima lebt. Seine Probleme sind allerdings ausschließlich malerischer Art. Die Fruchtbarkeit, die ihn auszeichnet, ist die Fruchtbarkeit der Natur selbst. Ein paar gleichzeitig ausgestellte Büsten seines talentierten Sohnes Alberto (Paris) ermangeln noch lebendiger Individualisierung, verraten aber plastischen Instinkt.

In der neuen Galerie Forter wird seit einiger Zeit einheimische Kunst mit Geschick gepflegt. Eine schöne Ausstellung galt Wilfried Buchmann und dem Glasmaler Rinderspacher. Von Buchmann hat man nie sehr viel gehört, obwohl er demnächst fünfzig Jahre zählt. Man frägt sich aber, wieviel er unter günstigeren Umständen (etwa in Paris) hätte von sich reden machen können. Hermann Ganz.

JAPANISCHE REPRODUKTIONEN

Im Lichthofe des alten Kunstgewerbe-Museums veranstaltete die Abteilung für Ostasiatische Kunst an den Staatlichen Museen eine Ausstellung von japanischen Veröffentlichungen über chinesische und japanische Kunst. Wenn sich die fernöstlichen Nationen auch schon sehr früh über das Wesen ihrer Kunst Rechenschaft gaben, ihre Maler registrierten und beschreibende Kataloge hervorragender Sammlungen anfertigten, im Sinne neuerer europäischer Kunstwissenschaft sind die Japaner erst in den letzten zwanzig Jahren an die ostasiatische Kunst herangetreten. Jetzt besitzt Japan eine so umfassende und gediegene Kunstliteratur, daß Europa nicht viel mehr zu tun braucht, als diese Publikationen kennen und verstehen zu lernen, wenn es auf dem laufenden sein will. Die Ausstellung beschränkte sich darauf, eine Reihe größerer Reproduktionswerke aus dem letzten Jahrzehnt vorzuführen, die Otto Kümmel und der Referent aus Japan heimbrachten. Da sah man die Fresken des Tempels Hōryūji bei Nara aus dem siebenten Jahrhundert, die eindrucksvollsten heute erhaltenen Werke buddhistischer Monumentalmalerei in überraschenden Detailaufnahmen, die erlauben, dem Duktus des Pinsels nachzugehen und die aus tiefstem religiösen Gefühl geborene Formensprache nachzufühlen. Da sah man die großartigen japanischen Tempelskulpturen aus dem siebenten und achten Jahrhundert, die zumeist seit ihrer Entstehung an Ort und Stelle blieben, während ja noch kaum eines der chinesischen Kultbilder bekannt geworden ist, die einst die berühmten Tempel der T'angzeit füllten. Wieder sind es Detailaufnahmen, die die Anschauung am meisten bereichern. Die japanischen Publikationen über die bekannten chinesischen Höhlentempel übertreffen ähnliche in Europa hergestellte nur wenig. Ohnegleichen sind aber die beiden großen Mappenwerke, die der chinesischen Keramik der frühen Perioden und der koreanischen und japanischen Keramik gewidmet sind. Alle Feinheiten der Erzeugnisse der verschiedenen Öfen werden lebendig. Die häufigen Aufnahmen der Unterseite der Objekte ermöglichen es, auch den Charakter des Scherbens zu erkennen. Hier wendet man als Reproduktionstechnik zumeist die Farbennetzätzung und den Farbenlichtdruck an, während sonst der gewöhnliche Lichtdruck herrschend ist. Den Höhepunkt der Ausstellung bildeten die Wiedergaben von japanischen Makimonos, die aus dem Kreise der Tosa-Meister des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts hervorgingen. Derartige Werke sind im Original in Europa nicht vorhanden, und es besteht wegen der hohen Schätzung, die sie in ihrer Heimat genießen, kaum Aussicht, daß sie je von uns erworben werden könnten. Um so wichtiger ist es, daß die Hauptwerke sich wenigstens in Lichtdruckwiedergaben in

der ostasiatischen Kunstabteilung befinden, und daß ein Teil jetzt ausgestellt war. Nirgends zeigt sich Japans ureigene künstlerische Begabung reiner als in diesen Bildrollen. Niemals ist dramatische Spannung und stürmische Bewegung, vor allem einer Menschenmenge, im Bilde so packend herausgebracht worden, wie hier — man müßte denn an neueste russische Filme denken, mit denen diese japanischen Schöpfungen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert auffallende Berührungspunkte haben. Kein Volk der Welt kann sich eines so reichen und lebendigen Illustrationsmaterials zu seiner mittelalterlichen Geschichte und Kultur rühmen wie Japan. Fehlt bei diesen Reproduktionen in Originalgröße — sie sind zumeist mehrere Meter lang — ein wichtiges Element, die Farbe, so sind die Wiedergaben nach monochromen Landschaftsrollen wirklich Faksimilereproduktionen. Interessant ein Werk von Sesshū, dem größten japanischen Tuschmaler aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, neben einer im Motiv gleichartigen Arbeit eines japanischen Meisters zu sehen, der erst 1924 starb. Die alte Tradition ist lebendig. Nur in der Perspektive und in der Nervosität des Pinselstriches bricht ein neuer Geist durch. Zum Schluß sei auf die Wiedergabe von japanischen Holzschnitten hingewiesen, die, in nahezu der gleichen Technik hergestellt wie die Originale, in der Tat oft als Ersatz für sie dienen können — um so mehr, als die heutige Mode Wert darauf legt, daß man nur tadellos erhaltene, fast wie neu anmutende Holzschnitte sammelt.

Die kleine Ausstellung ist bedeutsam, weil sie zeigt, daß Japan sich nicht, wie oft behauptet wird, gänzlich seiner Tradition entäußert hat, sondern sie mit Liebe pflegt, sie ist aufschlußreich, weil sie zu den in der Ostasiatischen Kunstabteilung ausgestellten Originalen mannigfache Ergänzungen zu bieten vermag. William Cohn.

KIEL

Die Bedeutung der Ausstellung „Rheinische Kunst der Gegenwart" beruht darin, daß alle Richtungen des modernen Kunstschaffens am Niederrhein vertreten sind. In einem kurzen historischen Auftakt kommen die letzten Ausläufer des alten Düsseldorfer Akademismus zu Worte, indessen Ernst te Peerdt zur modernen Kunstübung hinüberleitet. Das Gesamtbild der Ausstellung ergibt ein erfreulich hohes Niveau. Ch. G.

NEW YORK

Das Metropolitan-Museum hat dieser Tage eine Ausstellung von Holzschnitten Lucas Cranachs eröffnet. Die Veranstaltung kann in Europa kaum überboten werden, da die großen Mittel es der amerikanischen Sammlung gestatteten, in diesem Frühjahr auf den Boerner-Auktionen in Leipzig ein paar Seltenheiten ersten Ranges für sich ersteigern zu lassen. Es ist die erste große Ausstellung von Werken des altdeutschen Meisters, die jenseits des Ozeans stattfindet.

AUS BERLINER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Rudolf Tewes zeigte in der Galerie Matthiesen Landschaften aus dem Süden. Das Beste an diesen Arbeiten ist, daß man ihnen das Glück ansieht, das der Maler beim Gestalten empfunden hat. Tewes geht auf den Spuren der Impressionisten mit Einsicht, Geschmack und Empfindung dahin.

*

Die Galerie Neumann & Nierendorf brachte den dreiunddreißigjährigen Oberbayern Christian Schad zum ersten Mal in Berlin an die Öffentlichkeit. Schad malt Bildnisse, genau zeichnend, altmeisterlich modellierend und absichtsvoll, aber etwas konventionell charakterisierend. Das Malerische erscheint gewaltsam unterdrückt; nur in einigen Hintergründen flackert es leise auf. — Ernst Honigberger, der zu gleicher Zeit Bilder zeigte, hat ernst und mit einem Erfolg gearbeitet, der Achtung erzwingt. Freilich wagt er sich nicht selten an Aufgaben, denen er noch nicht gewachsen ist. — Daneben waren Bilder junger, noch wenig bekannter Maler ausgestellt, die wieder einmal darauf hinwiesen, daß diese Galerie ihre selbstgewählte Mission, die jungen deutschen Künstler zu fördern, sehr ernst nimmt.

*

Die Galerie Internationale stellte Stilleben aus. Meistens Arbeiten kleinen Formats, wie sie für die kleinen Räume passen. Das Beste waren Bilder von W. Schmid, von dem Franzosen Jean Lafitte (ein neuer Name für Deutschland), von E. R. Weiß, Hans Purrmann, Walter Bondy und Fritsch. Die Anspruchslosigkeit der gepflegten Ausstellung war sympathisch. K. Sch.

WANDLUNGEN DER ITALIENSEHNSUCHT

Nicht nur beim Zeichnen kommt es aufs Weglassen an. Wenige Leser nur wissen, was alles bei der Komposition eines guten Buches weggelassen wird, wie die Disposition um so besser zum Organischen und Geschlossenen gerät, je knapper der Autor sich zu beschränken versteht.

Wilhelm Waetzoldt kennt diese Kunst und hat sie eindrucksvoll wieder geübt, als er sein Buch über „Das klassische Land, Wandlungen der Italiensehnsucht" schrieb (im Verlag E. A. Seemann, Leipzig). Das Thema könnte den Schriftsteller schrecken, denn es umfaßt das europäische Geistes- und Kunstleben seit dem Mittelalter; die ganze europäische Geschichte und Kultur ist auch ein Abglanz nordischer Italiensehnsucht, so daß ein Buch hierüber eigentlich eine Enzyklopädie sein müßte. Waetzoldt kannte diese Schwierigkeit wie kein anderer, weil er einer der gebildetsten Deutschen der Gegenwart ist. Eben darum konnte er sie mit einer Simplizität überwinden, die zuerst betroffen macht. Es gab zwei Wege. Entweder konnte das Ganze sehr allgemein dargestellt werden, mit summarischer Behandlung der Details; oder es konnte ein fest umschriebenes Teilgebiet dargestellt werden, mit Ausblicken auf das Ganze. Waetzoldt hat, als exakt denkender Gelehrter, die zweite Möglichkeit gewählt. Er schreibt eigentlich nur von den Malern, die nach Italien gewandert sind und im Lande gezeichnet und gemalt haben, woraus dann Bilder mit Veduten voller Ruinenromantik und arkadischer Stimmung hervorgingen. Durch diese Beschränkung erscheint das Buch zuerst sehr harmlos. Um so mehr, als große Küstler in diesem Kreis verhältnismäßig selten sind, und als die nicht ganz glücklich reproduzierten Abbildungen auch nicht geeignet sind,

das Buch zu monumentalisieren. Je länger und genauer man aber liest, um so mehr vertieft sich der Eindruck. Denn es tun sich, in Nebensätzen, ja zuweilen zwischen den Zeilen, die mächtigen Hintergründe auf. Sie werden wie durch kleine Fenster gesehen, die nach allen Himmelsrichtungen in die Wände geschlagen sind. Waetzoldt führt unendlich viele Tatsachen an, seine Kenntnis der Materie ist erstaunlich. Doch würde die Tatsachenmenge noch nicht viel bedeuten, wenn sie nicht als Ganzes in einer eigenen Weise zu leben begönne und über sich selbst weit hinauswiese. Dieses Buch ist kulturgeschichtlich betrachtet ein Gelehrtenidyll; doch tauchen Schneeberge überall am Horizont auf. Zurückhaltung ist der Kunstgriff eines Mannes, dem es Lebensbedürfnis war, von der eigenen Italiensehnsucht als methodisch arbeitender Historiker Rechenschaft zu geben, der, bei strenger, vielleicht zu strenger Beschränkung, den Geist der Universalgeschichte zu fühlen fähig ist, und der, indem er das ganz Spezielle tut, wie ein Enzyklopädist wirkt.

Das alte, ewig aktuelle Thema vom „Klassischen Land" erklingt bei Waetzoldt in einer neuen Variante. Der Wert dieses Buches wird deutlich, weil es zeigt, wie viele andere Fassungen des Themas noch möglich sind und weil es sich dem gegenüber doch mit der eigenen Fassung höchst charaktervoll und konkret behauptet.

Karl Scheffler.

CHRONIK

DER UMBAU DES JUSTIZPALASTS IN WIEN

Jedermann kennt das Unglück, das Wien mit dem Justizpalast zugestoßen ist. Er wurde 1875—1888 von Alexander Wielemaus Edlen von Monteforte gebaut, nach einem damals beliebten Rezept: Man nehme ein Stiegenhaus und ordne darum ein paar unauffällige und unverwendbare Bureauräume usw. Der Stil ist, wie ich einem Führer von Wien entnehme, deutsche Renaissance. Dagegen ließ sich nichts machen, obwohl das ungeschickt gestellte Gebäude eine Verkehrsstraße zum Totlaufen brachte und den Platz, auf dem es stand, verödete; es war nun einmal da und die historische Pietät war sein Schutz gegen eine etwaige Initiative, etwas Brauchbares an seine Stelle zu setzen.

Aber sie konnte den Bau nicht gegen die traurigen Exzesse am 15. Juli dieses Jahres schützen; er wurde in Brand gesteckt und so weit zerstört, daß die Möglichkeit, ihn zu erhalten, zunächst zweifelhaft schien und sich dann eine Wiederherstellung nur unter sehr erheblichen Kosten als möglich erwies. Noch sah man die Trümmer rauchen, als schon die Architektenschaft auf dem Plan erschien, um zu erklären, daß auch der Rest nicht mehr zu gebrauchen sei. Eine normaler Weise nicht zu erwarten gewesene Gelegenheit habe sich von selbst geboten, den Justizstellen ein ihren Bedürfnissen entsprechendes Haus zu schaffen, eine brennende Verkehrsfrage zu lösen, die Ödstätte, die der Schmerlingplatz vor dem Brande war — jetzt stehen Neugierige dort —, in das Leben der Stadt einzubeziehen. Die Architekten verlangten und erhielten die Zusage, daß sie vor dem endgültigen Entschluß über die Zukunft des Justizpalastes gehört werden sollten und schrieben sogleich einen Wettbewerb zur Lösung der Platzfrage aus. Sie fühlten sich ihrer Sache um so sicherer, als auch die Justizbeamten erklärten, der alte Palast sei — alle Ästhetik beiseite gelassen — unverwendbar gewesen. Was dann weiter geschehen ist, ist zu österreichisch, um mit allen Einzelheiten berichtet zu werden; jedenfalls wurde die Welt — und mit ihr die Architekten — eines Tages durch einen Entschluß des Ministerrates überrascht, den Justizpalast, wie er war, wieder aufzubauen; mit dem Stiegenhaus, mit der deutschen Renaissance, kurz mit allem. Die Architekten halten seine Beseitigung für eine Wiener Lebensfrage, die Juristen erachten seine Ersetzung durch ein praktischeres und gesünderes Gebäude für ihre eigene Lebensfrage; die Regierung aber beschließt seine Wiederherstellung, ohne den Wettbewerb abzuwarten, ohne irgendwelche Fachleute zu befragen, ohne ernstlich zu untersuchen, ob Wiederherstellung oder Neubau an anderer Stelle wirtschaftlicher sei. Wie immer in Österreich müssen sachliche Gesichtspunkte vor parteipolitischen Erwägungen und bürokratischer Überheblichkeit zurückweichen.

Der Wettbewerb der Architekten wurde trotzdem durchgeführt; die Ausstellung der von Wilhelm Kreis jurierten Ergebnisse im Künstlerhaus ist ein öffentlicher Protest der gesamten Künstlerschaft gegen die brutale Ignorierung aller fachlichen und sachlichen Interessen. Die zur Verfügung stehende Zeit war viel zu kurz, die ganze Sachlage viel zu ungeklärt, um ein wirklich durchschlagendes Projekt zu ermöglichen; was der Ideenlosigkeit der überhasteten Lösung entgegengestellt wird, ist eine Ideenkonkurrenz, die zeigen soll, wie mannigfache Überlegungen hier anzustellen gewesen wären. Fast alle Bewerber gehen von städtebaulichen Rücksichten aus; sie versuchen das Verkehrshindernis, das das Rathausviertel verödet hat, zu beseitigen, den Platz in ein richtiges Verhältnis zur Ringstraße zu bringen. Das zu errichtende Gebäude widmen die meisten irgendeinem Kulturzweck (Museum der Stadt Wien usw.), wobei mir das alte Ringstraßenprogramm mit seiner Via triumphalis öffentlicher Bauten zu stark nachzuwirken scheint; besser fundiert erscheinen mir die Projekte, die die gewonnene Baufläche ganz oder teilweise wirtschaftlich ausnützen (Messegebäude, Hotel, Geschäftshäuser), am gesündesten die Pläne, diesen zwischen lauter Parks völlig unnötigen Platz ganz zu verbauen, so daß der Ertrag die neue Unterbringung der Justiz und etwaige Kulturzwecke völlig decken müßte. Zwanzig verschiedene Möglichkeiten sind in der Ausstellung gezeigt; wird die Regierung auf einem Beschluß beharren, der gefaßt wurde, um Parteigegner zu ärgern? Es ist sehr wahrscheinlich, daß sie es tun wird. Ein österreichischer Heerführer hat seine Kriegsmemoiren unter dem Titel „Der Feldzug der versäumten Gelegenheiten" herausgegeben; die Geschichte des Justizpalastes bildet ein charakteristisches Kapitel in der ohne Ende fortgesetzten Geschichte der österreichischen „Kulturpolitik der versäumten Gelegenheiten".

Hans Tietze.



EDOUARD MANET, BIERTRINKERINNEN. PASTELL. UM 1875

HANS GOLTZ †

Hans Goltz ist gestorben. Er war von Beruf Buchhändler. Im Jahre 1912 begründete er in München eine Kunsthandlung, um den Malern, die sich unter der Flagge des „Blauen Reiter" vereinigt hatten, eine Ausstellungsgelegenheit zu schaffen. Der Laden von Goltz in der Briennerstraße war lange Zeit der einzige, in dem den Münchnern Werke der jüngeren Künstler gezeigt wurden. Goltz vertrat damit etwa die Stelle, die in Berlin J. B. Neumann einnahm, der in ähnlicher Weise Buchhandel mit Kunsthandel vereinte. Auch Goltz brauchte viel Idealismus, um ein Unternehmen aufrechtzuerhalten, das materiellen Gewinn nur selten eintrug. Der neue Kurs, den die Münchner Politik in den letzten Jahren hielt, war ihm wenig günstig. Goltz mußte seinen Kunsthandel, der nur noch ein kostspieliger Luxus war, langsam wieder abbauen. Die Episode, die sein Name zeichnet, wird aber in der Geschichte des Münchener Kunstlebens unvergessen bleiben.

*

BERICHTIGUNG

Im vorigen Heft hat der Setzer zwei Unterschriften verwechselt. Auf Seite 116 sind die Bildunterschriften gegeneinander umzutauschen.

AUS DEM BERLINER SCHLOSSMUSEUM

Robert Schmidt ist als Direktor des Berliner Schloßmuseums berufen worden. Er war früher Assistent am Berliner Kunstgewerbemuseum und ging dann als Direktor des Kunstgewerbemuseums nach Frankfurt a. M. In dieser Stellung hat er sich ausgezeichnet bewährt. In Berlin harren seiner nicht leichte Aufgaben. Das Schloßmuseum war von Anfang an ein Zwitter, weder Schloß noch Museum. Die Einrichtung ist in unruhigen Zeiten etwas überstürzt vor sich gegangen; heute liegen die Schwächen klar zutage. Es wird nicht leicht sein, sie zu beseitigen. Umfassende Umgruppierungen werden notwendig sein, um sowohl die historischen Räume freizulegen als auch den Fachsammlungen zu ihrem Recht zu verhelfen. Dabei wird es notwendig sein, die islamischen und ostasiatischen Sammlungen den Abteilungen zu überweisen, wohin sie gehören.

NEUERWERBUNGEN DER BERLINER MUSEEN

Im Alten Museum wurden die Mumienporträts der Sammlung Graf gezeigt, die inzwischen, wie wir hören, durch Ankauf in den Besitz der Antikenabteilung übergegangen sind. Erstaunlich ist vor allem der Erhaltungszustand dieser spätrömischen Gemälde, deren Farben nichts von ihrer ursprünglichen Frische eingebüßt zu haben scheinen. Stil und Qualität der Arbeiten sind sehr verschiedenartig. Man gewinnt einen Eindruck von der Fülle der Möglichkeiten antiker Malerei, die alle Mittel der Darstellung bereits in höchster Vollkommenheit beherrschte. Diese Totenbildnisse, die doch gewiß nicht die Werke berühmter Meister gewesen sind, offenbaren eine Höhe malerischer Kultur des Altertums, von deren eigentlichen und wesentlichen Leistungen wir uns offenbar kaum mehr eine Vorstellung zu bilden vermögen.



EDOUARD MANET, FRÜCHTE-STILLEBEN. 1875

(IM BESITZ VON PAUL ROSENBERG, PARIS)

DIE SIGMARINGER SAMMLUNG

Die berühmte Sammlung des Sigmaringer Schlosses soll demnächst zum Verkauf gestellt werden. Es ist ein öffentliches Geheimnis, daß schon seit langem Verhandlungen gepflogen werden, die nun dem Abschluß nahe zu sein scheinen. Bewahrheiten sich die Meldungen, so würde damit eine der schönsten und bedeutendsten Sammlungen, vor allem altdeutscher Kunst und Kunstgewerbes aufgelöst und vermutlich in ihren Hauptteilen außer Landes gebracht werden. Man muß die Frage stellen, ob es kein Mittel gab, dieses Schicksal abzuwenden. Wir haben den Verlust mancher fürstlicher Sammlungen erlebt, die wir als sicheren Besitz der Öffentlichkeit zu betrachten uns gewöhnt hatten. Der Verlust der Sigmaringer Galerie würde aber zu den schmerzlichsten Ereignissen der Nachkriegszeit zählen, deren Reihe wir abgeschlossen hofften, nachdem in Hannover und Dessau die Reste einstiger Herrlichkeit in staatliche Museen überführt worden sind. Eine große Reihe der wertvollsten Stücke der Sigmaringer Galerie steht auf der famosen Liste, die bisher noch immer umgangen wurde, wenn ernstlich die Absicht bestand, Kunstwerke ins Ausland zu veräußern. Es muß sich diesmal zeigen, ob die Liste ihren Zweck erfüllt, und ob die Behörden die Kraft haben, einem Gesetz, das sie erlassen haben, unbedingte Geltung zu erzwingen. Die Sigmaringer Galerie ist diese Probe wohl wert.

AUS DEM LOUVRE

Den Pariser Kunstsammlungen, die immer so glücklich zu erben verstanden, ist neuerdings wieder nach dem Tode Etienne Moreau-Nélatons ein großartiges Legat zugefallen. Man weiß, daß Moreau-Nélaton seine kostbare Gemäldesammlung schon zu Lebzeiten dem Louvre übergeben hat, der ihr im Pavillon Marsan eine vorläufige und nicht sehr würdige Unterkunft gewährt hat. Nun erhielt die Zeichnungssammlung des Louvre einen Zuwachs von nicht weniger als 3000 Einzelblättern und 106 Sammelbänden oder Skizzenbüchern von Meistern des neunzehnten Jahrhunderts, deren Reihe von David bis Gauguin reicht. Delacroix allein ist mit mehr als 1500, Millet mit 264 Zeichnungen vertreten, Corot mit 360 Blättern und 34 Bänden. Zugleich vermachte Moreau-Nélaton der Bibliothèque nationale seine große Büchersammlung sowie sein gesamtes Arbeitsmaterial und seine Aufzeichnungen, sowie endlich eine bedeutende Sammlung graphischer Blätter, darunter das vollständige Werk von Delacroix, Corot und Manet in besonders gewählten Drucken. Man hört bei uns selten von so großherziger Gesinnung der Sammler. Kunst gilt den meisten zu sehr als Geldeswert, das Sammeln als eine geschäftliche Spekulation, nicht als Dienst an der Nation

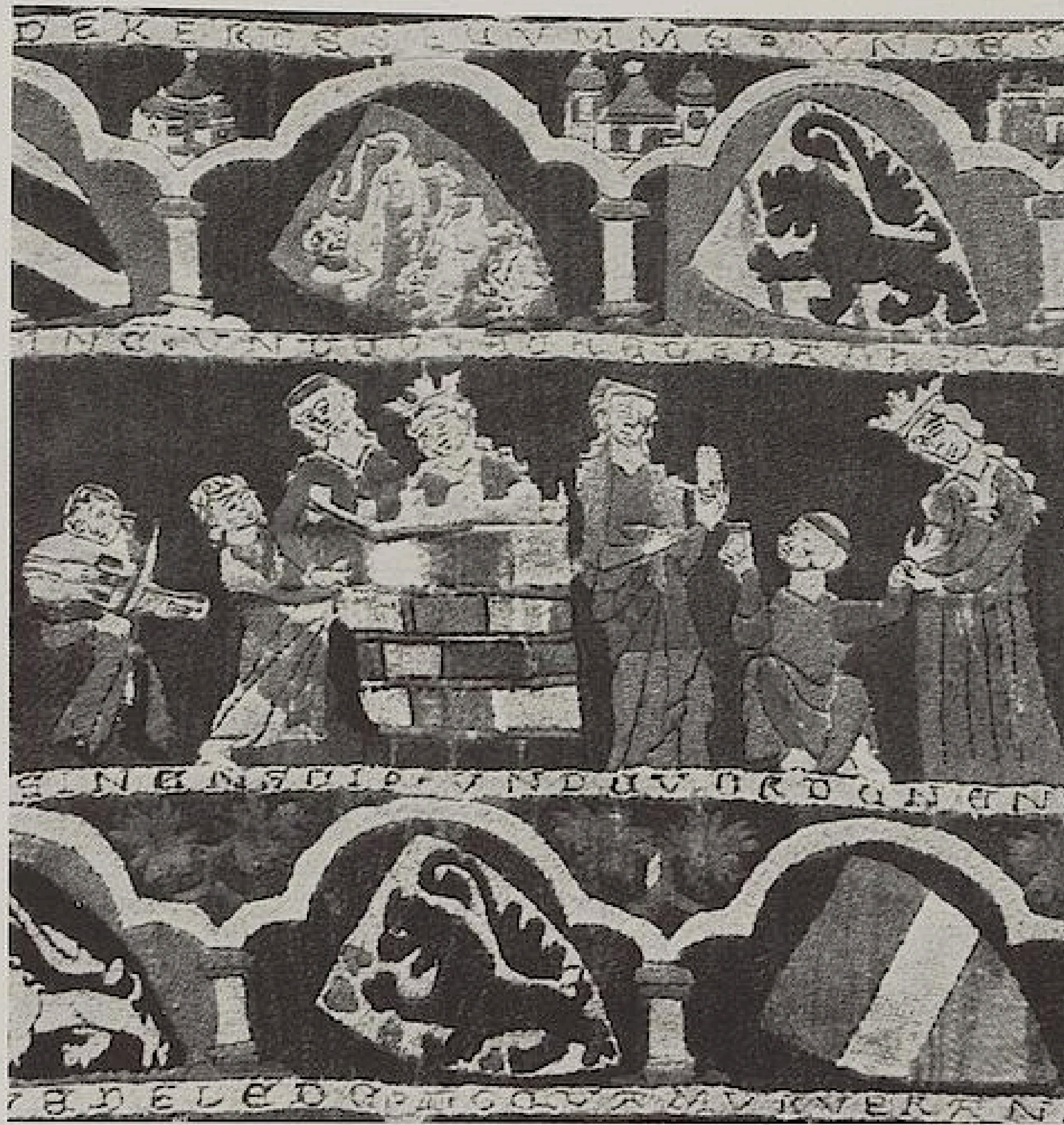
DREI BILDER VON EDOUARD MANET

Die hier abgebildeten Werke Manets sind bisher kaum bekannt geworden.

Das Glas mit den Blumen wurde 1883 von einer Frau Weill erworben (für 1500 Franken). Es war ausgestellt im Pavillon Marsan des Louvre in der Ausstellung „50 Jahre französische Malerei“ (1925). — Das Stilleben ist 1875 entstanden. — Das Pastell „Biertrinkerinnen“ stammt aus einer holländischen Sammlung. Der Vater dieses Sammlers hat das Bild im Jahre 1875 in Paris direkt von Manet gekauft.



EDOUARD MANET, BLUMENGLAS
(IM BESITZ VON PAUL ROSENBERG, PARIS)



DETAIL EINES MITTELALTERLICHEN GESTICKTEN BILDTEPPICHS. KLOSTER WIENHAUSEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HINRICHSEN (KÜNSTLERHAUS), BERLIN

DIE GESTICKTEN BILDTEPPICHE AUS DEM KLOSTER WIENHAUSEN

VON

CURT GLASER

Ein herrlicher Schatz altdeutscher Kunst wird fast gleichzeitig durch ein prachtvolles Tafelwerk und eine Ausstellung in Berlin der weiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Nur wenige wußten bisher von den mittelalterlichen Bildteppichen, die in dem Kloster Wienhausen verwahrt werden; und von den wenigen, die darum wußten, haben nicht viele Gelegenheit gehabt, die in einem Vorratsraume streng verschlossenen Wunderwerke altdeutscher Stickerkunst mit eigenen Augen zu sehen. Nun gibt Marie Schütte im ersten Bande ihrer großen Publikation über „die gestickten Bildteppiche und Decken des Mittelalters", die soeben im Verlage Karl W. Hiersemann erschienen ist, ausgezeichnete Nachbildungen dieser seltenen Werke, und der Kunsthandlung Hinrichsen ist es gelungen, die Originale selbst in einer großen Ausstellung im Berliner Künstlerhause zu zeigen.

Das niedersächsische Gebiet ist reich an Werken mittelalterlicher Textilkunst. Quedlinburg verwahrt das einzigartige Wunderwerk eines Knüpfteppichs mit antikisch anmutenden Gestalten. In Halberstadt hängen die bedeutendsten Zeugen romanischer Gobelinwirkerei. Ihnen schließen sich die gestickten Bildteppiche in Wienhausen an, deren Reihe vom frühen vierzehnten bis ins späte fünfzehnte Jahrhundert reicht, Teppiche mit kirchlichen und weltlichen Darstellungen, deren berühmteste die alte Sage von dem Helden Tristan und der schönen Isolde illustrieren. Man muß diese wundersame Dichtung, die durch Wagners Bearbeitung der Gegenwart nahezu verdrängt worden ist, wieder lesen, um den Sinn der Darstellungen zu begreifen, die in jener seltsam rührend sinnfälligen Weise mittelalterlicher Bildkunst die teils grausam, teils empfindsam zarte Geschichte einer unglücklichen Liebe illustrieren. Es gibt in Wienhausen nicht weniger als drei Tristan-Teppiche, und es ist sehr interessant, zu sehen, wie frei die alten Zeichner in der Interpretation des Textes waren, wie wenig sie sich an einen Kanon der Bildform gebunden hielten. Erlebt der eine mehr die dramatischen Momente der Handlung, so verweilt der andere mit



DETAIL EINES MITTELALTERLICHEN GESTICKTEN BILDTEPPICHS. KLOSTER WIENHAUSEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HINRICHSEN (KÜNSTLERHAUS), BERLIN

Vorliebe bei der Schilderung von Gastereien und höfischen Aufzügen. Wetteifert der eine mit dem gemalten Bilde, so löst der andere die figürlichen Motive, indem er sie auf einfache Formelemente zurückführt, in ein vielfältig reiches Ornament.

Es ist schwer zu sagen, wie diese sehr weltlichen Bildteppiche, denen noch ein weiteres prachtvolles Stück mit Jagddarstellungen sich anschließt, in das Kloster gelangt sind. Eher mag man sich die Bestimmung anderer Wandbehänge mit Szenen aus der christlichen Legende und der Heiligengeschichte erklären, die an Feiertagen den Andachtsraum zierten. Es läßt sich an ihnen die Stilentwicklung mittelalterlicher Malerei durch zwei Jahrhunderte verfolgen. Der strenge Flächenbann gotischer Zeichnung beginnt, sich zu lösen. In dem spätesten Teppich, der die Geschichten der heiligen Anna und Elisabeth erzählt, sind die Formen reicher und komplizierter geworden. Landschaftliche Szenerie wird weiter ausgesponnen. Aber noch immer unterwirft räumliche Erfindung sich dem Stilgesetz der Fläche, das erst in den Wirkteppichen der neuen Zeit durchbrochen werden sollte.



DETAIL EINES MITTELALTERLICHEN GESTICKTEN BILDTEPPICHS. KLOSTER WIENHAUSEN

AUSGESTELLT IN DER GALERIE HINRICHSEN (KÜNSTLERHAUS), BERLIN



AUKTIONSNACHRICHTEN

VOM KUNSTMARKT

Die Berliner Auktionshäuser brachten in den Wochen vor Weihnachten eine Reihe von Antiquitätensammlungen auf den Markt, die kaum weiterreichendes Interesse beanspruchten. Porzellanliebhaber fanden gute Stücke in der Sammlung Kirchberger, die bei Cassirer mit gutem Erfolg versteigert wurde. Dagegen waren die Gemäldesammlungen, die gleichzeitig zum Ausgebot gelangten, bis auf einige Primitive aus dem Besitz von Professor Georg Voss, ziemlich unbedeutend.

Mehr Interesse beanspruchten die Gemälde deutscher Meister des 19. und 20. Jahrhunderts aus verschiedenem Besitz, die am 13. Dezember bei Cassirer versteigert wurden. Die Preise waren im allgemeinen nicht hoch. Ein sehr schönes Frauenporträt von Rayski war für 3800 Mark zu haben. Von Liebermann kostete eine Straße in Wannsee 7100, ein Wannseegarten 6600, der Schulweg in Edam aus dem Jahre 1904 7000 Mark. Von Trübner wurde der Junge mit Halskragen von 1871 für 6000 Mark verkauft. Die „Naturskizze zu Orpheus" von Corinth erwarb die Dresdner Galerie für 3000 Mark. Das schöne Porträt der alten Frau Scholderer von Thoma wurde mit 12000 Mark zurückgezogen, verkauft wurde von ihm nur die Heuernte von 1878 für 10500 Mark. Eine große italienische Landschaft von Blechen brachte 10000 Mark.

Am gleichen Tage wurde bei Cassirer die Sammlung persischer Keramik aus dem Besitz des Herrn Oskar Skaller zum Ausgebot gebracht. Es handelte sich im wesentlichen um die Bestände der ehemaligen Sammlung Draeger, die von einer Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum in bester Erinnerung steht. Es war in Berlin bisher noch kaum eine Spezialsammlung von ähnlicher Bedeutung zum Verkauf gelangt, und man durfte daher auf den Erfolg einigermaßen gespannt sein. Entsprach er nicht in allem den zu hohen Erwartungen, die in den Schätzungspreisen zum Ausdruck kamen, so kann man die Auktion, die unter lebhafter Beteiligung von Museen und Sammlern vonstatten ging, doch als einen vollen Erfolg bezeichnen. Ein Hauptstück, wie das Gießgefäß aus Raghes in Form eines Löwen, wurde mit 3450 Mark bezahlt. Das Berliner Museum erwarb eine Schüssel aus Sultanabad mit figürlichem Dekor für 1500, die Münchener Sammlung eine persische Flasche des 13. Jahrhunderts für 2150 Mark. Abgesehen von solcher Preisbildung im einzelnen war aber vor allem die Tatsache bemerkenswert, daß fast alle Stücke der Sammlung Liebhaber fanden. Das Sammeln persischer Keramik hat durch diese Versteigerung allem Anschein nach einen erfreulichen Antrieb erfahren.

Ein ebenfalls ungewöhnliches Ereignis auf dem Kunstmarkt war die Versteigerung kostbarer Buchminiaturen, die Paul Graupe am 12. Dezember veranstaltete. Die Seite eines Missales mit einer schönen Initiale aus der Nachfolge des Fra Angelico erzielte mit 10000 Mark den höchsten Preis des Tages. Eine Florentiner Initiale des späten 14. Jahrhunderts mit zwei Halbfiguren kostete 3100, eine Anbetung der Hirten aus der Nachfolge Giottos 3050, ein sehr schönes Blatt des 15. Jahrhunderts mit der Darstellung eines Narren in dem Buchstaben D 3950 Mark.

*

Der November war vor allem der Monat der Graphikauktionen. Boerner versammelte die internationale Händlerwelt bei der Versteigerung der Kupferstichsammlung Wenzel von Nostiz-Rieneck, deren imposanter Katalog nicht so viele Kostbarkeiten verzeichnete, wie man sie in den letzten Auktionen des Leipziger Hauses vereinigt fand, aber noch genügend Material, um den Markt der alten Graphik für die nächste Zeit mit hochwertigem Marerial zu versorgen. Kauflustig zeigten sich vor allem die Holländer, die aus dem reichen Bestande an Werken der alten Meister ihres Landes manche Kostbarkeiten heimtragen konnten. Unter den Radierungen Rembrandts erzielte ein sehr schöner Abdruck der Landschaft mit den drei Bäumen 17000, die künstlerisch hervorragendste seiner Landschaften, das Landgut des Goldwägers, 10000 Mark. Die sogenannte Frau mit dem Pfeil brachte 8000, der Faust 5100, das Bildnis des alten Haring 14000 Mark. Außerordentlich begehrt waren die Probedrucke zu den Bildnissen aus van Dycks Ikonographie. Es wurden hier gelegentlich Preise von über 4- und 5000 Mark angelegt. Unter den Drucken von Dürer stand weitaus an erster Stelle ein hervorragend schönes Exemplar des Adam und Eva-Stiches, das mit 23500 Mark bewertet wurde. Von ähnlicher Qualität waren nur noch das Wappen mit dem Totenkopf, das 7600 Mark erzielte, und der Erasmus, der bis 5100 Mark stieg. Schongauers heiliger Sebastian, eines der köstlichsten graphischen Werke der deutschen Spätgotik, brachte in einem besonders schönen Druck 11000 Mark. Lukas van Leydens Porträt des Kaisers Maximilian wurde um 7800 Mark nach Holland verkauft. Ein Hauptinteresse konzentrierte sich auf die sehr seltenen Schabkunstblätter des Ludwig von Siegen, des Erfinders der Technik. Sein Porträt der Eleonora Gonzaga erzielte 10000, die Bildnisse Wilhelms II. von Oranien und seiner Gattin zusammen 8500 Mark.

Im Abstand weniger Tage folgte in Luzern eine andere Kupferstichauktion, die von der Wiener Firma Gilhofer und Ranschburg veranstaltet wurde. Hier trat vor allem der englische Handel als starker Käufer hervor. Die Preise entsprachen nicht immer den etwas hoch gespannten Erwartungen. Trotzdem bewährte sich auch hier die oft gemachte Erfahrung von der Solidität des Marktes alter Graphik, der international so stark gesichert ist, daß ihn auch die Schwankungen des Geldmarktes kaum zu beeinflussen vermögen. Eine besondere Rarität der Luzerner Auktion war die Reihe der merkwürdigen Stiche des Jean Duvet, die mit etwa 1700 bis 2800 Mark ihre Käufer fanden. Die erste lateinische Ausgabe von Dürers Apokalypse blieb mit etwa 4600 Mark ziemlich billig. Ein Exemplar der zweiten lateinischen Ausgabe hatte in Leipzig die Hälfte dieses Preises gebracht. Schongauers große Kreuztragung erzielte mit 8000 Schweizer Franken genau den Schätzungspreis. Ein Blatt aus der Folge der frühen italienischen Tarockkarten wurde mit etwa 1800 Mark bezahlt. Im Anschluß wurde eine Sammlung von Ornamentstichen versteigert,

wie sie in solchem Umfange seit langem nicht mehr auf den Markt gelangt war. Die Preise bewiesen, daß für dieses Spezialgebiet sich wieder ein starkes Interesse zu regen beginnt.

Berlin ist in den letzten Jahren als Markt für Graphik sehr in den Hintergrund getreten. Die Versteigerungen der Firma Hollstein & Puppel können mit Boerner nicht konkurrieren, und Paul Graupe, der einen regen Auktionsbetrieb unterhält, beschränkt sich im wesentlichen auf Bücher und auf neuere Graphik. Der neue Saal in der Tiergartenstraße wurde mit einer Versteigerung moderner Graphik eröffnet, die Optimisten zur Feststellung einer leichten Belebung des Marktes verleitete. In der Tat wurden gute Preise nur für einige ausländische Blätter erzielt. Man notierte in der großen Zorn-Serie Einzelpreise bis zu 800 Mark, für Whistlers Fischerboot 1010, für Meryons Abside de Notre-Dame 1300, für ein Blatt von Bone 1250, für Londoner Ansichten von Buhot 400 Mark. Die Deutschen konnten mit solchen Preisen nicht Schritt halten. Immer noch kann man schöne Blätter von Corinth für 10 bis 20 Mark kaufen. Für Liebermann wurde etwa das Doppelte bezahlt. Einzelblätter von Slevogt hielten sich auf der Mitte zwischen diesen beiden. Ein Exemplar der Vorzugsausgabe von Wak Wak kam auf 450 Mark. Nur Arbeiten von Käte Kollwitz wurden höher bewertet als in früheren Jahren, die Carmagnole mit 160, andere Blätter mit 50, 60 und bis an 80 Mark. Klingers Brahms-Phantasie ist mit 1150 Mark stark im Preise gesunken. Die späte Folge „Das Zelt“ kostete in einem der Probedruckexemplare immer noch 6000 Mark. Von den 180 Radierungen Paul Herrmanns, die der Eigentümer der Sammlung in seltensten Probe- und Zustandsdrucken besaß, wurde nur eine verschwindend kleine Zahl überhaupt verkauft.

G.

KÜNSTLERANEKDOTEN

Edvard Munch geht, während eines Berliner Aufenthalts, in die Kammerspiele um die Orska zu sehen. Nach dem zweiten Akt ist Pause. Er geht ins Restaurant, und als es klingelt, sucht er den schon wieder verdunkelten Zuschauerraum auf. Er wundert sich — denn jetzt ist es ein ganz anderes Stück, es treten andere Personen auf und die Orska kommt überhaupt nicht wieder. Aber er denkt, es müsse wohl so sein. Nach Schluß der Vorstellung begibt Munch sich zur Garderobe. Die Frau betrachtet die Marke und sagt: „Mein Herr, das ist doch für die Kammerspiele, hier sind Sie im Deutschen Theater.“

*

Vor dem Bildnis eines Bankdirektors von Liebermann wird Fürstenberg um seine Meinung gefragt. Er sagt: „Ein Racheakt!“

*

Oskar Fried führte Beethovens Neunte auf und lud Liebermann dazu ein. Nach der Aufführung fragte er den Künstler, wie es ihm gefallen hätte. „Wissen Sie,“ sagt dieser, „die ist nicht tot zu kriegen.“

*

Ein Mona-Lisa-Film. Lionardo liebt sie und malt sie am Ende. Als das Bild schließlich gezeigt wird, sagt eine Dame: „Ich weiß nicht, ich finde das Bild gar nicht so ähnlich.“

*

Fürst Bülow erzählt, Liebermann hätte ihn einmal gezeichnet. Doch wäre der Künstler nicht zufrieden gewesen und hätte eine neue Zeichnung begonnen mit den Worten: „Diplomaten müssen besonders schlau aussehen.“

*

In einer Kleinstadtkirche bemalt ein Maler die Wände al fresco. Ein Besucher der Kirche sieht ihm zu und sagt endlich: „Erlauben Sie, daß ich etwas sage: ich vermisse in Ihren Bildern die dritte Dimension.“ „Stimmt,“ sagt der Maler, „aber die Gemeinde ist arm, das Geld reicht nur für zwei Dimensionen.“

*

Im „Komischen Volkskalender auf 1846“ von Adolf Glaßbrenner findet sich eine Anekdote, die in der Zeit der neuen Böcklinbegeisterung wieder aktuell ist. Der Bürger Büffey geht mit seinem Sohn durch die Bildergalerie: „Des is en hübsches Bild, Vater!“ — „Ja, des is Allejorie! nennt man des, was uf Deutsch unjefähr durch Als ob! zu übersetzen wäre. Verstehste mir?“ — „Als ob?“ — „Ja!“ — „Ne!“ — „Ja!! Wenn ick dir sage als ob, denn kannste dir druf verlassen! Allejorie is uf Deutsch so viel wie als ob, nämlich als ob Ideen Fijuren wären.“

*

Ein eben getaufter jüdischer Finanzmann zeigt Fürstenberg seine neu eingerichtete Wohnung. Er führt ihn in den Salon und sagt: „Achtzehntes Jahrhundert“. Er zeigt das Arbeitszimmer und sagt: „Deutsche Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts“; und im Wohnzimmer verkündet er: „Anfang des neunzehnten Jahrhunderts“. Dann durchschreitet er schnell einen kleinen Raum ohne etwas zu sagen. „Was ist denn dieses?“ fragt Fürstenberg. „O, das sind nur alte Möbel von meinen Eltern“, antwortet der Finanzmann. „Also vorchristliche Zeit“, sagt Fürstenberg.

*

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. DEZEMBER, AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS MIT DER PFEIFE



ÜBER DAS EXPERTISENWESEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Die Klagen über das Expertisenwesen mehren sich. Ein Bild kann kaum noch verkauft werden ohne die Zugabe eines Zettels, auf dem irgendjemand versichert, das Bild rühre wirklich von jenem Meister her. Viele Händler, darunter gerade die kenntnisreichen und gewissenhaften, empfinden diesen Gebrauch als Last und Herabwürdigung.

Wenn ein Witzbold den gegenwärtigen Zustand sarkastisch geißeln wollte, könnte er nichts Besseres erfinden als den Tatbestand, der neulich bei Gelegenheit eines Hamburger Prozesses ans Licht gekommen ist. Irgendwo saß ein Herr, der sich Kunstforscher nannte, und schrieb im Stundenlohn Atteste für Bilder, die er nie gesehen hatte, auch wohl im voraus für Bilder, die noch gar nicht gemalt waren. Keine Autorität, ein gänzlich unbekannter Name. Immerhin: die von ihm unterzeichnete Erklärung tat ihre Wirkung, wenn auch nur in den Tiefen des Kunsthandels, wo jene Fälschungen umgesetzt wurden.

Die Herren, die sich durch wissenschaftliche Arbeit Autorität erworben haben, mit einigem Recht auf diesem oder jenem Gebiet als Kenner gelten, von denen sich angesehene Händler Atteste geben lassen, will ich nicht mit jenem dunkeln Ehrenmann auf eine Stufe stellen. Ich setze vielmehr voraus, daß sie nach bestem Wissen und Gewissen urteilen und daß sie ihre Sache verstehen. Aber auch in dem angenommenen besten Fall hat der Expertisenbetrieb in der Form, die er in den letzten Jahren angenommen hat, bedenkliche Folgen, und zwar für die Wissenschaft, der die Berührung mit dem Geschäfte schlecht bekommt, für die Qualität der Sammlungen, endlich für die Moral des Handels.

Wie war es früher? Wie konnte das Expertisenwesen solchen Umfang und solche Bedeutung annehmen?

Ehemals ließ sich der Sammler, auch wenn er über eigenen Geschmack verfügte, gern von Sachkundigen beraten. Er stand etwa in dauernden

freundlichen Beziehungen zu einem Kunstkenner, dessen Urteil er schätzte, und interessierte ihn für das Gedeihen seiner Sammlung. Nicht selten waren die Händler selbst Vertrauensleute ihrer Kunden und setzten ihre Ehre darein, sich des Vertrauens würdig zu zeigen. Freilich, sie schöpften noch aus dem Vollen und konnten wählerisch sein.

Aus mehr als einer Ursache hat sich dieses gesunde Verhältnis gelockert. Erstens: die Wissenschaft hat sich so spezialisiert, daß auch der kenntnisreiche Händler als Expert nicht mehr mitkommt. Zweitens: die echten und guten Kunstwerke sind seltener, die Zahl der Händler und Agenten ist größer geworden, so daß der Konkurrenzkampf bei Einkauf und Verkauf, der Kampf um die Ware und der Kampf um den Kunden, sich verschärft hat. Drittens: in die Körperschaft der Händler sind fremde Elemente eingedrungen, da Aristokraten, Damen, arme Söhne aus reichen Häusern, eifrig mittun, zumeist Leute, die für die Reinheit eines Firmenschildes nichts zu sorgen haben, weil sie gar kein Firmenschild besitzen. Viertens: die Preise sind gestiegen, und mehr gestiegen ist die Preisspannung zwischen den Kunstwerken, während gleichzeitig die Händler ärmer geworden sind. Deshalb ist das geschäftliche Risiko gefährlich angewachsen. Endlich: die Amerikanisierung des Marktes. Der Mann in Detroit oder Toledo (U. S. A.), dem brieflich Bilder angeboten werden, wendet sich nicht an den Kunsthändler und noch weniger an den Kunstkenner; der Händler wendet sich an ihn. Er ist mißtrauisch, unsicher, und hat es schwer, sich selbst ein Urteil zu bilden. Der Händler oder Vermittler bekämpft Zweifel mit Zertifikaten. Der Mann in Toledo weiß nicht viel von europäischen Autoritäten. Maßgeblich für ihn sind diejenigen Gelehrten, deren Namen er unter den Attesten liest, also vorzugsweise die optimistischen Ja-Sager. Die Händler, die mit den amerikanischen Sammlern direkt verkehren, haben ein natürliches Interesse daran, ihre freundwilligen Experten zu Autoritäten zu erhöhen.

Man ahnt, was für diffizile Beziehungen sich zwischen den Händlern und den Kennern anspinnen, gleichviel ob die Echtheitserklärungen aus Gefälligkeit oder gegen Honorar oder mit Gewinnbeteiligung abgegeben werden — übrigens nicht ganz gleichviel. In jedem Falle schiebt sich das Papier zwischen den Sammler und den Kenner.

Der Sammler glaubt, des Gedankenaustauschs mit erfahrenen Kennern entraten zu können, da er ja ihre Weisheit schwarz auf weiß beim Einkauf eines Bildes mitgeliefert bekommt.

Der Händler wälzt die schwerer gewordene Verantwortung auf den Expert ab. Ehemals mußte er sich die Bilder scharf ansehen, sich selbst das Urteil bilden, weil er allein die Garantie zu tragen hatte. Im Fall eines Irrtums wäscht jetzt der Verkäufer seine Hände in Unschuld, und der Expert, auf den er sich beruft, tritt naturgemäß finanziell für sein Versehen nicht ein. Also die Verantwortlichkeit hat sich bedenklich gespalten, in eine moralisch wissenschaftliche einerseits und eine geschäftliche andrerseits. Der Händler hat keine rechte Veranlassung mehr, sich ernstlich um Kennerschaft zu bemühen, da es ja auf seine Meinung gar nicht oder doch nicht in erster Linie ankommt.

Das Expertisenwesen ist gewachsen auf dem Boden einer sinnlosen Überschätzung des Autornamens und hat wiederum diesen Aberglauben gesteigert. Da nämlich in den Attesten üblicherweise nichts festgestellt wird als der Autorname, wähnt der naive Sammler, nur darauf käme es an, der Name allein bestimme den Wert des Kunstwerkes. Nicht selten werden die Geschäfte brieflich ohne Autopsie auf Grund der papierenen Erklärungen abgeschlossen.

Solange es sich um berühmte Namen handelt, ist der Wahn der Sammler noch zu verstehen. Rembrandt, so sagt sich der Mann in Toledo, war ein großer Meister, also muß ein anerkanntes Werk von seiner Hand unter allen Umständen wertvoll sein. Es geht aber nicht nur um den berühmten Namen, sondern seltsamerweise um den Namen an sich. Man scheint sich nicht darüber klar zu sein, daß jedes Bild, auch das elendeste Machwerk, von einem Menschen hergestellt ist, und daß jeder Mensch einen Namen hatte, daß es zumeist nichts als Zufall ist, wenn dieser Name gewußt wird. Sagt der Gelehrte: dies ist ein vortreffliches oberdeutsches Bild aus der Zeit um 1460 —, so wenden sich Händler und Sammler enttäuscht ab, hat er dagegen — ob richtig oder nicht — ein zweites Bild von demselben Maler entdeckt, dem er aus eigener Macht einen Notnamen verleiht, sagt er: dieses Bild stammt vom „Meister des heiligen Franciscus“ —, so sind Händler und Sammler einigermaßen zufriedengestellt, wenngleich sie einen rich-



VINCENT VAN GOGH, FELSENLANDSCHAFT MIT BAUM

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

tigen Namen, und mag er noch so obskur sein, vorziehen.

So ist die Kunstgelehrsamkeit eine wirtschaftlich produktive Tätigkeit geworden, und es gibt sogar Kunstgelehrte, die selbst davon profitieren.

Die Andeutungen genügen wohl, um den Ruf nach Reform zu wecken. Aber was ist zu tun? Der Staat könnte ja seinen Beamten verbieten, Expertisen auszustellen; aber was würde damit gewonnen? Die Händler würden sich notgedrungen an andere Kenner wenden, und es liegt kein Grund vor zu der Annahme, daß die Atteste dann vorsichtiger und richtiger ausgestellt würden, daß die Gefahr, die mehr bei der Sache als bei den Personen liegt, vermindert würde.

Man hat eine Organisation, eine behördliche Regelung vorgeschlagen. Damit wäre nichts gebessert. Im Gegenteil: der amtliche Stempel auf dem Attest würde der Meinungsäußerung eine falsche Legitimität verleihen. Der Staat darf doch nicht die Verantwortung dafür übernehmen, daß der von ihm angestellte Dr. Müller ein Bild richtig bestimmt habe. Überdies könnte die Behörde unoffizielle, unvereidigte „Kenner“ nicht ausschalten, wäre auch außerstande, die Sammler und Händler zu veranlassen, gerade den vereidigten Glauben zu schenken. Sie kann dem Gelehrten keine Autorität verleihen. Jener Ruf, auf dem die Gültigkeit des Attestes beruht, wird schwer erworben, übrigens nicht ausschließlich durch wissenschaftliche Leistung, und wird schwer verloren — nach dem Trägheitsgesetz.

Auszurotten wird das Expertisenwesen nicht

sein, wohl aber kann es entgiftet werden — durch Aufklärung der Sammler. Auf jede Weise sollte ihnen eingehämmert werden, daß sie die Zertifikate überschätzen. Ich stelle einige Sätze zusammen, die, an die Adresse der Sammler gerichtet, vielleicht einige Wirkung tun.

1. Traut euren eigenen Augen, seht euch die Bilder genau an, bemüht euch selbst um Kennerschaft.
2. Geht zu den Händlern, betrachtet, was sie haben, wartet nicht auf Angebote, wendet euch an kenntnisreiche Händler, an solche, die auf ihre geschäftliche Ehre bedacht sind.
3. Überschätzt nicht die Bedeutung des Autornamens. Es gibt ausgezeichnete Bilder, deren Urheber unbekannt sind.
4. Die Meinungsäußerung in bezug auf den Autor beruht auf mehr oder weniger sicherer Vermutung. Die apodiktische Form, in der attestiert wird, ist nichts als Selbsttäuschung des Experten, Konvention, wenn nicht Bluff.
5. Viele Bilder sind schlecht erhalten. Davon steht nichts in den Attesten. Der Wert eines Gemäldes ist aber in hohem Grad abhängig von dem Zustande.
6. Sucht Verkehr mit den Kennern. Bei direktem Gedankenaustausch mit ihnen werdet ihr mehr erfahren und lernen als auf den Papieren steht, die euch von Händlern und Agenten überreicht werden. Auf diese Weise könnt ihr die Verbundenheit sprengen, jenes gegenseitige Schutzverhältnis, das sich zwischen den Händlern und den Gelehrten gebildet hat.



VINCENT VAN GOGH, BLUMEN. 1886



VINCENT VAN GOGH, KANAL. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE WACKER, BERLIN

VAN GOGH UND WIR

VON

HANS PURRMANN

Es war in München, daß ich zum erstenmal von van Gogh hörte. Eine dunkle Geschichte kursierte im Café Stephanie: ein ungewöhnlich interessanter moderner Maler, Holländer, habe sich in Frankreich auf freiem Felde aus Verzweiflung vor seiner Staffelei erschossen. So die Legende. Die Wirklichkeit war ja ganz anders.

Bilder van Goghs wurden uns lange nicht bekannt, die Malerei war damals noch keine Verlegerangelegenheit; Propaganda — im Gegensatz zu heute — fehlte dem jungen Kunstschaffen in Deutschland wie in Frankreich vollkommen. Kunsthandlungen für moderne Kunst gab es selbst nicht in München, Bücher und Reproduktionen wurden kaum herausgegeben, und die ganz wenigen Photos und Bücher, die im Kunstbuchhandel auftauchten, ließen wir uns verschämt vorlegen unter dem Vorwande, zu kaufen, obwohl wir dazu nur recht selten Geld hatten.

Aber wie Ideen, die neu sind, die Luft geheimnisvoll durchschwirren und revolutionieren können, so waren es auch diese Reden über die



VINCENT VAN GOGH, RESTAURANT DE LA SIRÈNE IN JOINVILLE

Malerei von van Gogh, obwohl dessen Bilder kaum einer je gesehen hatte. Es dauerte noch eine ganze Zeit, bis wir in schlechten holländischen Wiedergaben etwas von seiner Malerei kennen lernen sollten. Vor diesen saßen wir mit heißen Köpfen: wie war es nur möglich, daß von diesen schlechten Reproduktionen eine so anregend-zündende Kraft ausgehen konnte! Nicht problemhaft, ohne Rückhalt von uns verstanden, war die Wirkung so groß, daß ich mich heute nicht einmal mehr erinnern kann, wann und wo ich das erste Original sah. Suggestiv stellte diese Kunst Verbindung von Gehirn zu Gehirn her, und übertrug von Maler zu Beschauer Erregtheit und Mitschwingen!

Wie langsam dagegen brachte uns Cézanne in seinen Bann, er nahm uns wohl fest, erschütterte und beunruhigte uns, machte uns darüber lachen und spotten, daß wir die Natur so hinnehmen sollten — unverständlich! Er stürmte mit seiner Malerei auf uns ein: „Hier über mich wird jetzt die ganze Welt eine Kunstbetrachtung, gewiß ein Jahrhundert lang, führen. Korrigiere deine Kunstirrtümer an mir, ich bin kein Stückwerk, für das du mich nehmen willst, alle Kunst werde ich durch mich ohne Programm, durch bloße Malerei ins Gleichgewicht bringen lassen!"

Dieser unheimliche Cézanne, der van Gogh nicht verstehen wollte, der zu ihm sagte: „Dein Weg führt zur Verwirrung! du machst nicht die Malerei unserer Vorfahren, deine Sache ist Ostasien, dein Bild ist kein Bild, alles wird zum Druck, zum «Estampe japonais». Licht und Schatten sind ein zu wesentliches Element unserer Kunstanschauung, auch wenn ich selbst sie nicht mit Hell und Dunkel abwickle!"

War nicht Cézanne auch der einzige der Impressionisten, der sich dem japanischen Einfluß entzogen hatte? Der große Manet, Degas, Whistler und Lautrec erneuten frech den Bildausschnitt, ja Monet ging mit seinen Serienbildern noch weiter, einem Weg folgend, den Hokusai in seinen Fusijamabildern einschlug und verwässerte dabei in verhängnisvoller Weise seine Malerei: van Gogh aber ging in der Japanbegeisterung am weitesten, ungehemmter, weniger gebunden an Tradition, opferte er das Bild dem Holzschnitt. Er kam aus Holland, brachte eine schwere Farbe mit, die im Braun ertrinken wollte, dazu in seiner Zeichnung

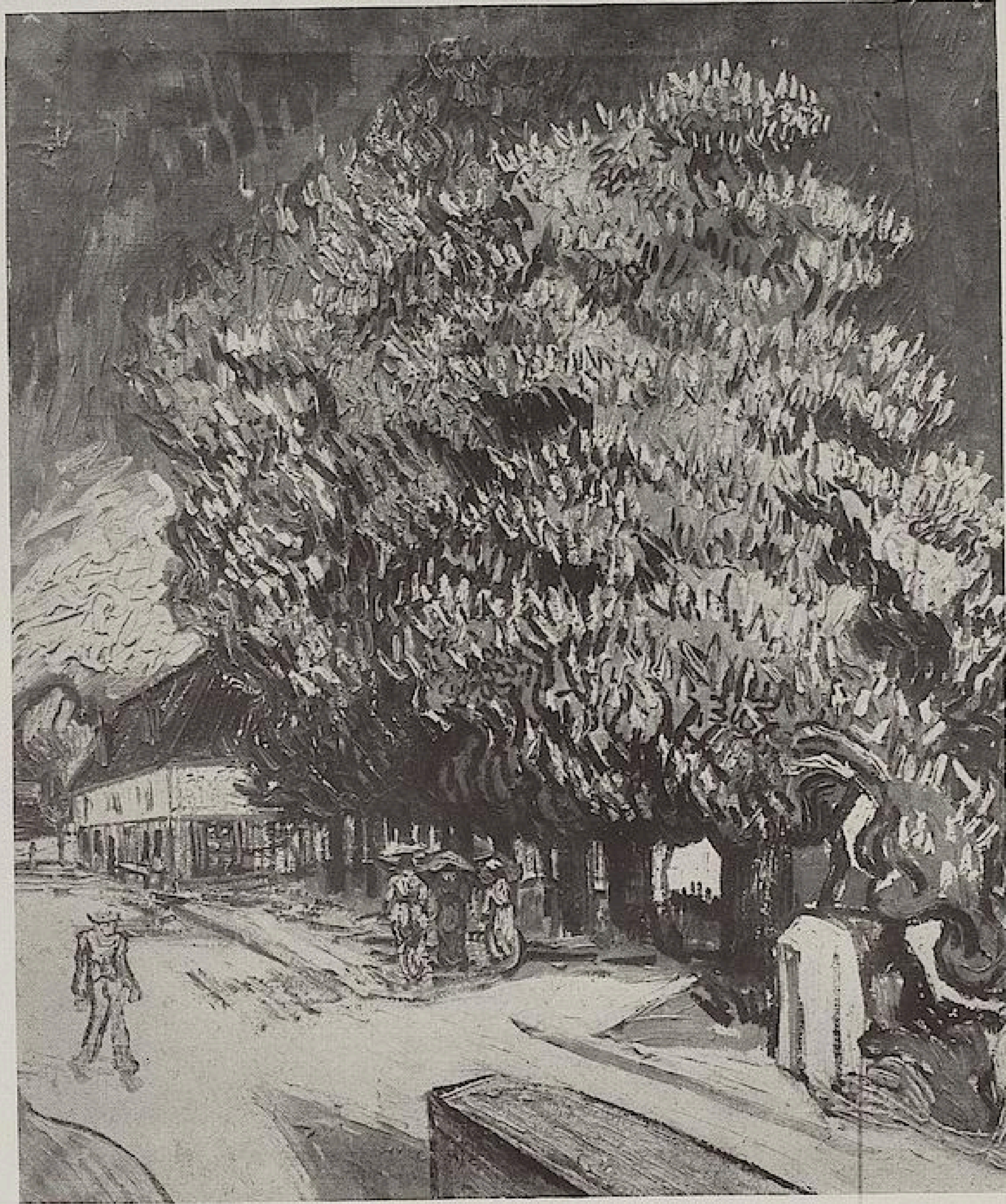


VINCENT VAN GOGH, DIE EISENBAHNBRÜCKE VON TRINQUETAILLE. 1888

AUSGESTELLT BEI PAUL CASSIRER, BERLIN

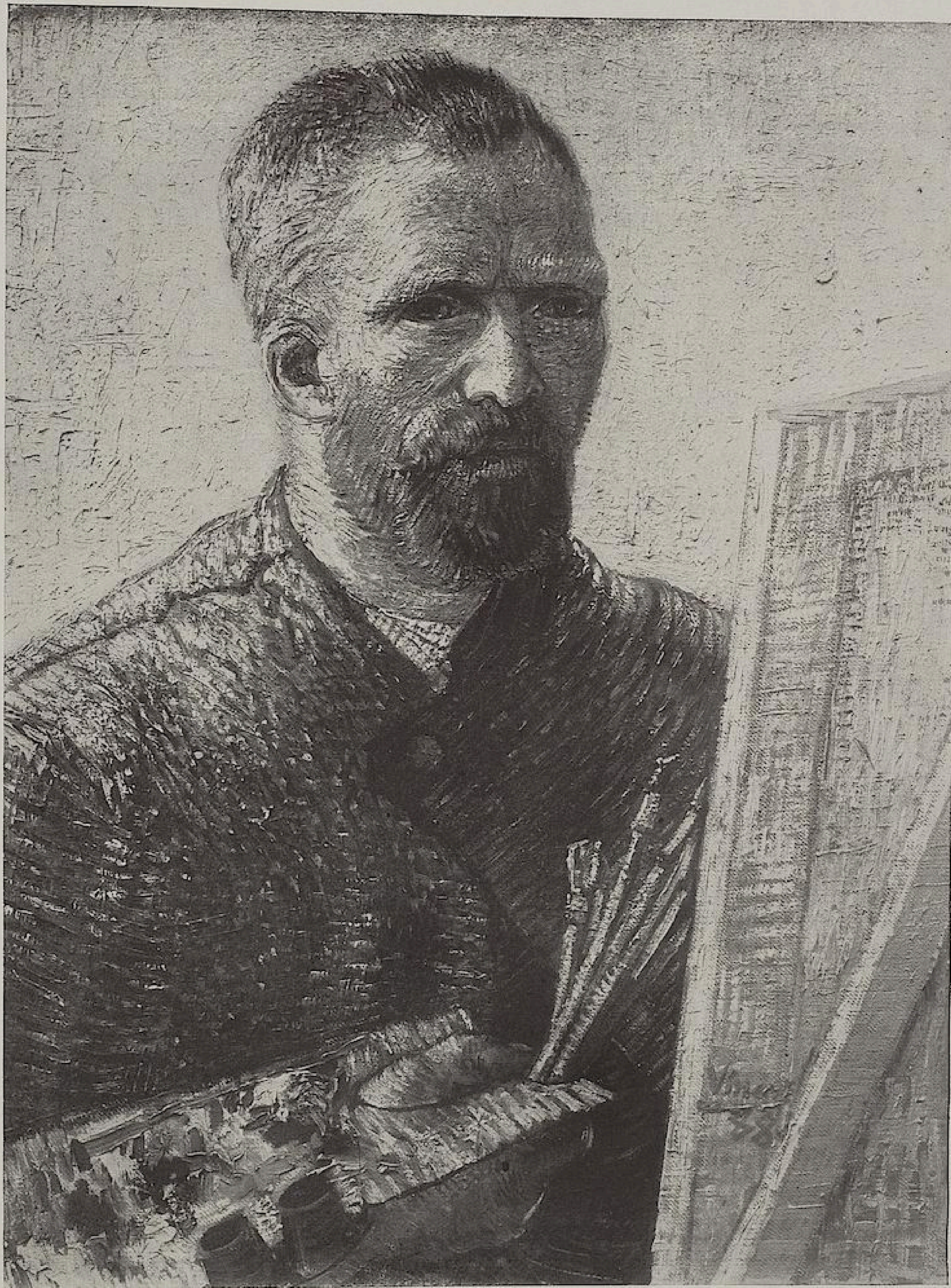
geistig mit einer den Japanern nahestehenden realistischen Formanschauung. Wie begeistert muß er die Holzschnitte betrachtet haben, um seinen bisher in einer dominierenden Farbe ersoffenen Kolorismus so an ihnen zu erfrischen und eine Verteilung zu erlernen, die auch dann noch harmonisch blieb, wenn er die weitest auseinander liegenden Farben verwendete!

Van Gogh, dessen schwache Konstitution Eile verlangte, mit einem von Krankheit und bitterster Not gemarterten und geschwächten Körper, der nur noch aufgepeitscht werden konnte mit Absinth und Kaffee — er mußte in seiner Malerei zu einem Mittel greifen, um seine Natur- und seine Lebenssensationen schnell zu buchen. Seine Eindrücke waren in einem rauschartigen Zustande aufgenommen, der sich rasch verflüchtigte; er durfte nicht beschaulich verweilen, Eindruck an Eindruck reihen, in seinen Bildern Kathedralen erbauen. Daß ihn dieses Gefühl bedrückte, geht hervor aus seinem Wunsch nach einer Art Kloster für Maler, um kollektiv zu leisten, was dem Einzelnen unerreichbar war.



VINCENT VAN GOGH, BLÜHENDE KASTANIEN. 1890

Dieser Ruf, dieser unerhörte Schrei in die moderne Kunst ist etwas verklungen, ein Teil des Wassers verschüttet worden, statt in ein Gefäß gesammelt zu werden. Wir stehen heute kühler vor seinen Bildern und stellen fest, daß es selbst dem



VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS VOR DER STAFFELEI. 1888



VINCENT VAN GOGH, ZYPRESSEN. 1889

unausstehlichen Gauguin vergönnt war, mehr Einfluß gewonnen zu haben. Cézanne hat Recht behalten! Unserer Generation völlig neu erschlossene Kunstdinge aus China lassen für uns Japan zurücktreten, eine Vergeistigung der Kunstform, eine edlere Arabeske verdrängte den Realismus.

Wenn auch Cézanne eine Formenwelt geschaffen hat, die mit einem winzigen Teil seines großen Gesamtwerks einer gegenstandslosen Malerei Vorschub leistete, so fiel doch einem Renoir wieder die Aufgabe zu — die van Gogh nie verletzt hatte — an das Notwendig-Illusrative im Bilde zu erinnern.

So steht van Gogh etwas abgeschoben, in eine zurückliegendere Linie gedrängt, die nicht der Verehrung zu entbehren braucht, aber doch einen Irrtum nicht verdecken kann, den die Gesetze der Malerei nicht verzeihen.

Wir stehen teilnahmsloser, die Zeichnungen wollen uns oft kunstgewerblich erscheinen, die Sinnlichkeit vermissen wir, sowohl nach der Eindringlichkeit des Schwarzundweiß als auch nach der Veredelung und Schönheit der Form, die bei ihm leicht in zu starkes Charakterisieren verfällt. Millet, für den unsere Teilnahme erloschen ist, wird uns in van Gogh wieder sichtbarer, und wir sind geneigt, auch für van Gogh einen „Fall Millet" vorauszuahnen.

Die Bilder erscheinen uns heute ohne Komposition und wir können oft nicht mehr als den

allerdings starken Natureindruck in ihnen konstatieren — und möchten doch so dankbar sein, daß uns dieser Maler einmal erzittern ließ, als wir seine weiten Felder erlebten, seine Brücken, seine Bahndurchstiche, seine Parks, seine farbsymbolischen Stilleben und seine in der glühenden Atmosphäre zu Flammen aufsteigenden Bäume, seine Sternenhimmel, seine Sonnenuntergänge — so unromantisch neuartig — von uns zum erstenmal gesehen!

Wir Betrachter von heute — ohne die soziale und programmhafte Ergriffenheit vor Natur und Bodenständigkeit, die auch uns einmal mächtig erfaßt hatte — wir zwingen uns, eine Unzufriedenheit niederzukämpfen. Wir tun es mit der Entschlossenheit, die uns die große Sympathie für diesen ungeheuer genialischen Menschen aufzwingt, während doch viele Voraussetzungen entwichen sind, ihn als einen der ganz großen Zeitgenossen verehren zu dürfen.

VAN GOGH-AUSSTELLUNGEN IN BERLIN

Die van Gogh-Ausstellungen dieser Wochen sind einer Nachprüfung — wozu Hans Purrmanns Worte so ernstlich auffordern — sehr günstig. Über die schöne Zeichnungsausstellung bei Wacker haben wir schon im vorigen Hefte berichtet. Sie ließ den Betrachter fortgesetzt zwischen einem Ja und einem Aber schwanken. Sie wird als kritisches Erlebnis unvergeßlich sein; sie gehört zu den Ausstellungen, die historisch werden. — Die Ausstellung der van Gogh-Bilder der Sammlung Kröller im Haag wird uns für den Februar versprochen. Über sie konnte bei Redaktionsschluß dieses Heftes noch nichts gesagt werden. — Dagegen eröffnete Paul Cassirer am 14. Januar eine Ausstellung von neunzig Gemälden van Goghs. Meisterwerke neben Arbeiten, in denen das Talent sichtbar getastet hat. Auch diese Ausstellung ist ausgezeichnet; sie erinnert an die besten Zeiten auf diesem historischen Boden. Der Gewinn ist groß. Ist um so größer, als die soeben erschienenen zwei ersten Bände des auf vier Bände angelegten großen Oeuvre-Katalogs von J. B. de la Faille (Paris und Brüssel, Les Editions G. van Oest) einen sehr lehrreichen Überblick der Gesamtentwicklung des Künstlers geben. Alles deutet darauf hin, daß die Urteilsbildung über van Gogh noch im Gange ist, daß von einem historischen Abschluß keineswegs schon gesprochen werden darf. Der Fall van Gogh ist einzig. Und enthält eben darum Problematik. Die Ausstellung bei Paul Cassirer zeigt schlagend die Höhen und die Niederungen dieser Kunst. Sie gehört zu den bedeutendsten Veranstaltungen dieser Jahre und wird sicher viel zur Klärung beitragen.



VINCENT VAN GOGH, GARTENLOKAL. ZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER GALERIE WACKER, BERLIN



A. RENGER-PATZSCH, MOORBACH IM WINTER. PHOTOGRAPHIE

NEUE MÖGLICHKEITEN PHOTOGRAPHISCHER BILDKUNST

VON

CARL GEORG HEISE

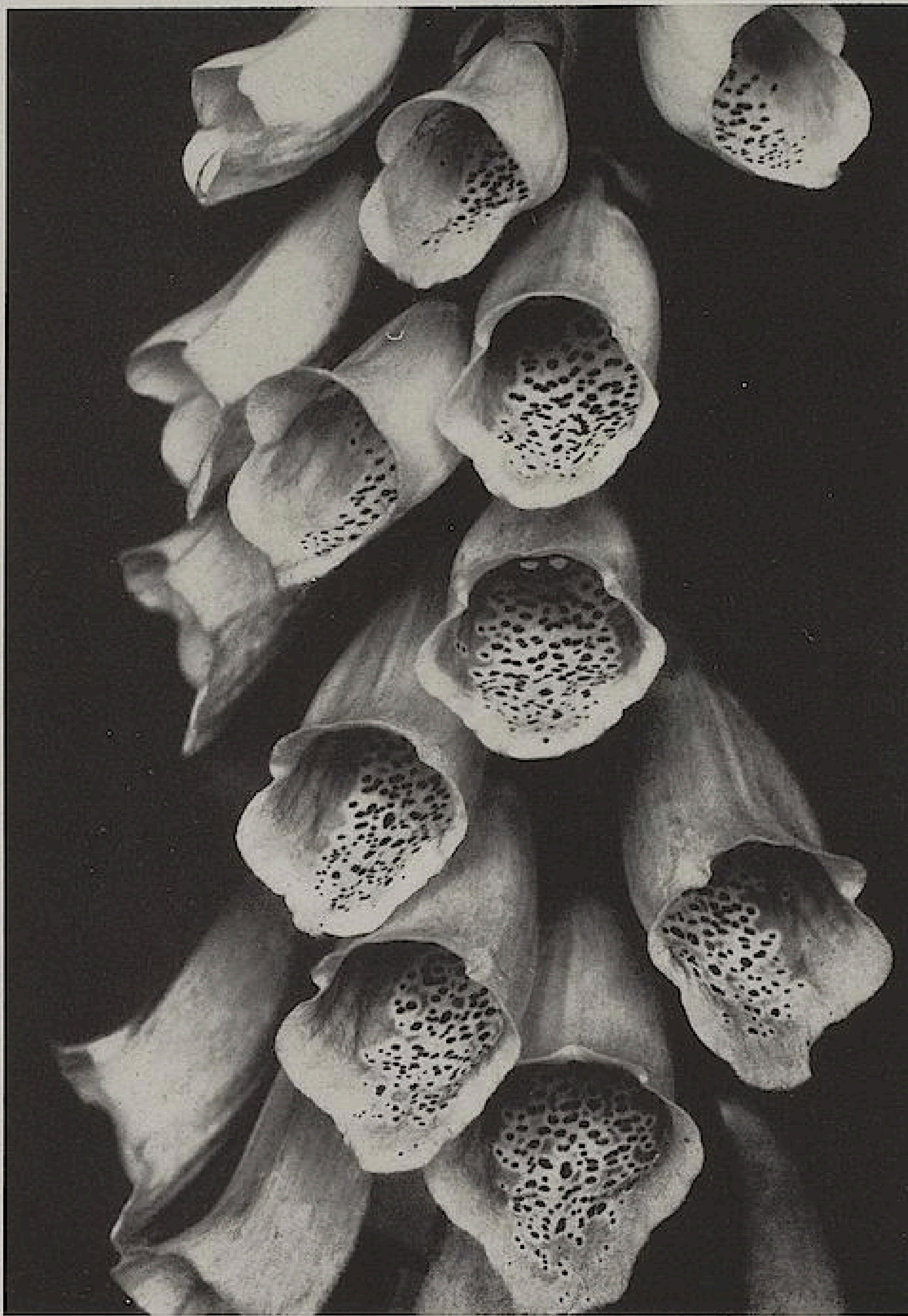
Daß Kunst und Photographie nichts miteinander gemein haben, polare Möglichkeiten bildnerischer Gestaltung darstellen, das war zur Zeit des Impressionismus und mehr noch des Expressionismus ein anerkannter Glaubenssatz. Definiert man Kunst als ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament, so muß Natur, gesehen durch einen toten Apparat, außerhalb des Kunstbezirkes liegen. Und sieht man gar in einer durchaus subjektiven Umgestaltung des Augeneindrucks zugunsten einer Steigerung des seelischen Gehalts das eigentliche Ziel künstlerischer Arbeit, so muß die Leistung des photographischen Objektivs erst recht kunstfern erscheinen. Heute denkt man anders. Die exakt registrierbare Wirklichkeit ist für die Meister der jüngsten Generation Gegenstand leidenschaftlichen Interesses. Technische Leistungen und Möglichkeiten fesseln sie stärker als die Emanationen reinen Gefühls. Und so sind es heute gerade die Künstler, die bedenkenlos die neuesten Versuche



A. RENGER-PATZSCH, MANTELPAVIAN. PHOTOGRAPHIE

esse gerade der künstlerisch Begabtesten wendet sich indessen im Augenblick den Leistungen mit technischem Einschlag zu. Klagt man über Rückgang der künstlerischen Kräfte, so liegt das gewiß zum Teil daran, daß man eine gleichmäßige Fruchtbarkeit immer innerhalb der gleichen Kunstkategorien erwartet. Jede neue Entwicklungsperiode aber liebt Grenzerweiterungen. Wichtig bleibt nur, ob es sich überhaupt um Kunst im Sinne von schöpferischer Gestaltung, nicht etwa nur im Sinne von Kunstfertigkeit handelt — dann aber wird der Grad der Gattung unwesentlich gegenüber dem Grad der künstlerischen Potenz.

Es muß zugegeben werden, daß eine Betrachtung photographischer Leistung unter dem Gesichtspunkt ihrer künstlerischen Bedeutung wesentlich dadurch erschwert wird, daß jahrzehntelang unter „künstlerischer Photographie" etwas verstanden worden ist, was allerdings für Beurteiler mit reinlichen Begriffen als kunstfern im höchsten Maße gelten muß. Leider gerade in photographischen Fachkreisen wird vielfach heute noch jene ominöse Mischung von mechanischer Wiedergabe des Natureindrucks und nachträglich hinzugefügter manueller Veränderung durch sogenannte Edeldruckverfahren als Kunst propagiert, während dabei im besten Falle ein Täuschungsversuch resultiert, das auf photographischer Grundlage gewonnene Bild gerade in seinen unpersönlichen Darstellungsmitteln zu einem Werk frei schaffender Phantasie umgefälscht wird. Eine unsaubere Verschleierung im entscheidenden Punkt des Entwicklungsprozesses! Und nicht nur künstlerischen Anforderungen wird ein so entstandenes Machwerk nicht gerecht, ebensowenig darf man es als eine gute Photographie im Sinne ihrer eigensten und höchsten Möglichkeiten ansprechen. Es bleibt das Produkt eines Handwerkers, der Künstler sein möchte und darüber die Ehrfurcht vor der Besonderheit und den Grenzen seines Handwerks verlernt hat, während nur die vollständige Beherrschung der technischen Mittel die Voraussetzung

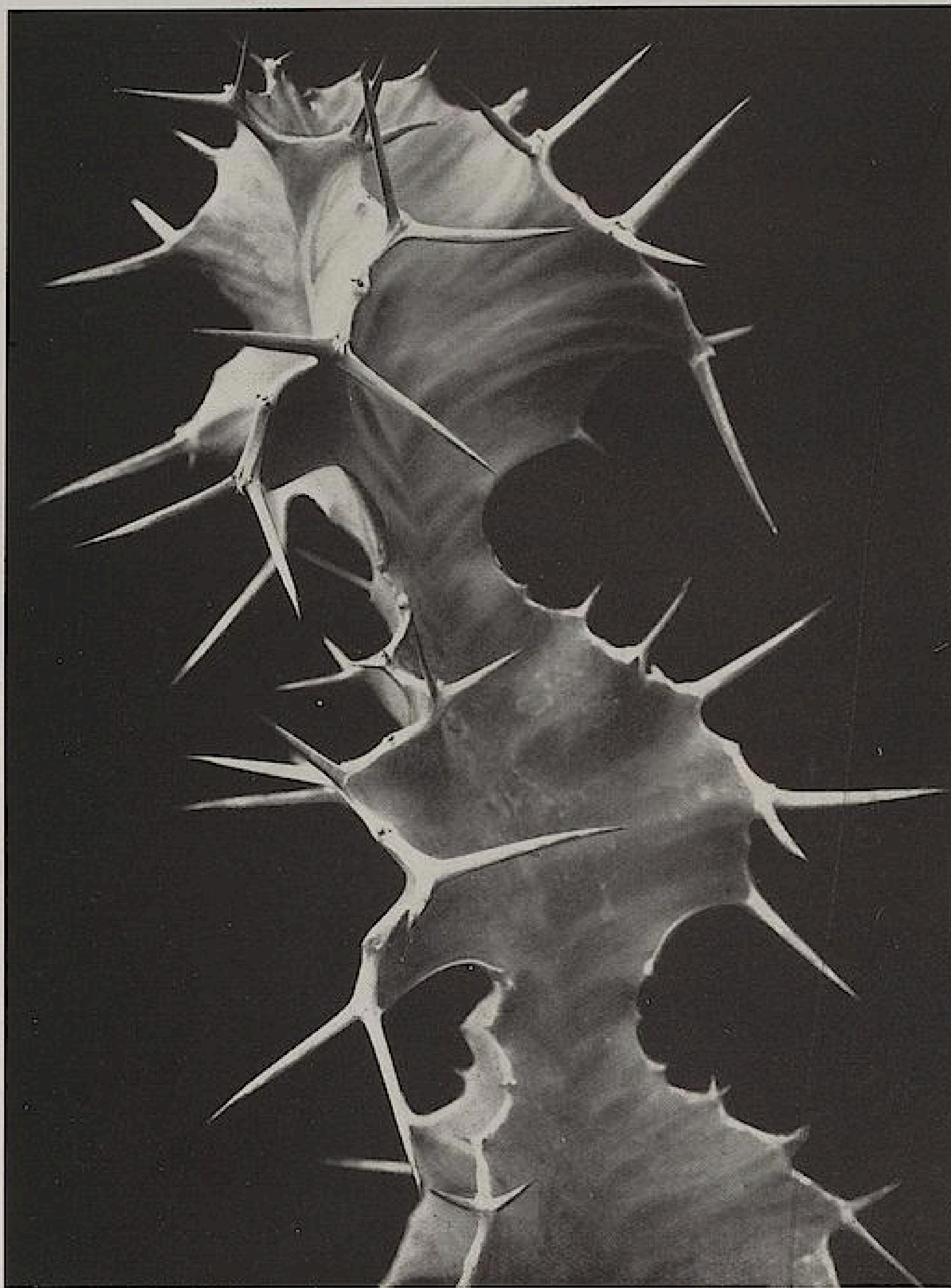


A. RENGER-PATZSCH, DIGITALIS. PHOTOGRAPHIE

photographischer Bildnerei als Kunstwerke ansprechen. Museen veranstalten Photo-Ausstellungen, von ernsthaften Kritikern wird den Leistungen des Films und der Sprechbühne der gleiche Rang zuerkannt. Es kann dem gegenüber nicht genug betont werden, daß gewisse unersetzbare Werte des in allen Teilen individuellen, ohne Mithilfe technischer Apparate geschaffenen Kunstwerks, wie etwa beim Gemälde die persönliche Handschrift, so stark Träger des entscheidenden künstlerischen Ausdrucks sein können, daß immer ein Rangunterschied gegenüber dem mit photographischen Mitteln arbeitenden Kunstwerk bestehen bleiben wird. Rangunterschiede indessen sind nur so lange von Bedeutung, als man Werke annähernd gleicher Qualität einander gegenüberstellt. Das Inter-



A. RENGER-PATZSCH, GÄNSEGEIER. PHOTOGRAPHIE



A. RENGER-PATZSCH, EUPHORBIA. PHOTOGRAPHIE

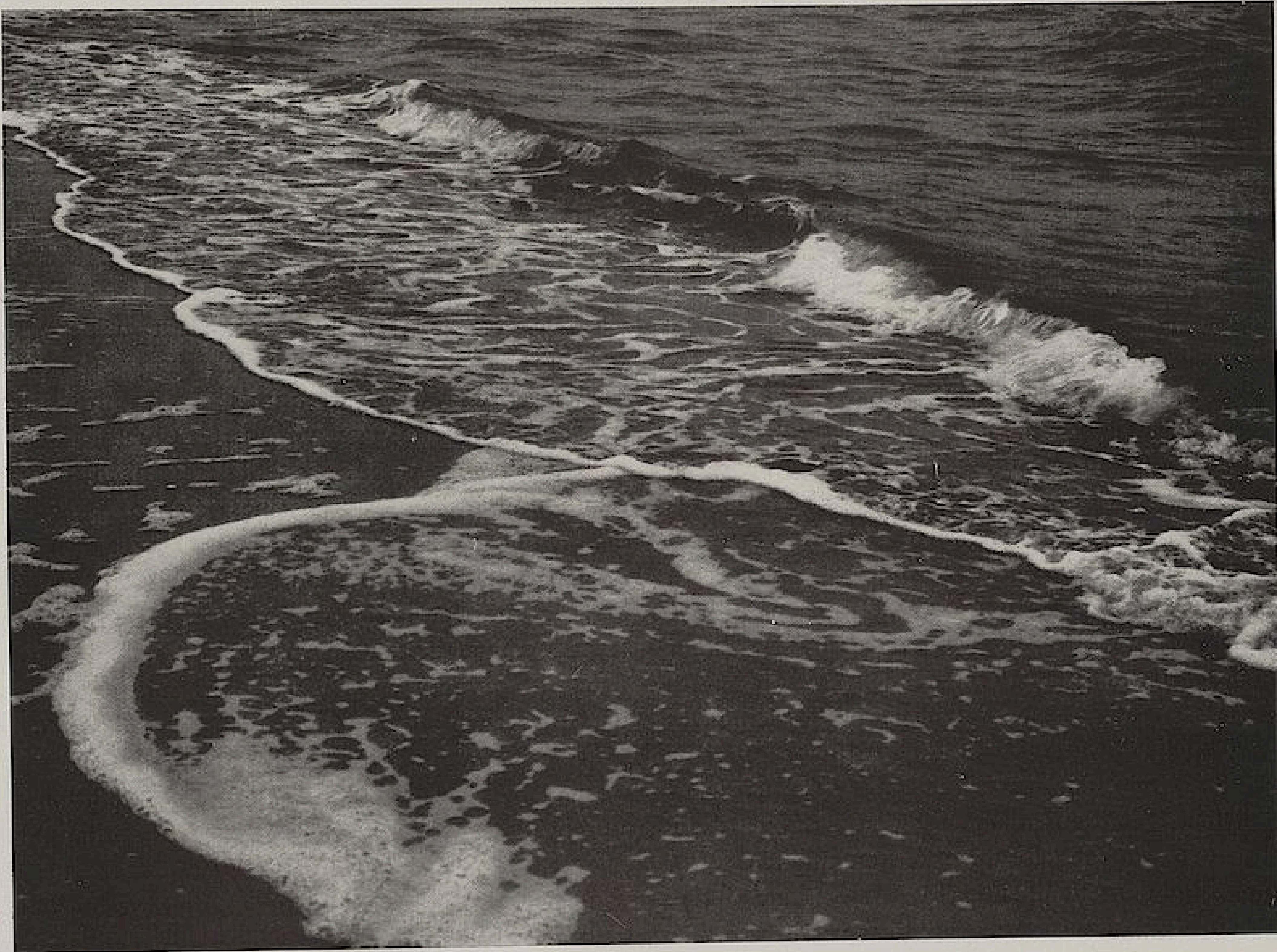
für die Entstehung eines photographischen Kunstwerks schaffen kann.

So betrachtet ergibt sich dann, daß die Photographie bisher unter dem Druck falscher Ambitionen die Möglichkeiten ihres eigensten Bereiches noch ganz ungenügend ausgeschöpft hat. Dies Bereich aber wird am deutlichsten dadurch erkennbar, daß man sich klar macht, auf wie viele Wirkungsgebiete die Kunst seit Erfindung der Photographie verzichtet hat — ohne daß die Photographie ihrerseits sich diese frei gewordenen Felder bereits selbständig erobert hätte. Es fehlt noch die sicher höchst ergiebige Untersuchung über den Einfluß, den die Erfindung der Photographie auf die Entwicklung der bildenden Künste überhaupt genommen hat. Der ganze Stilwandel seit der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist heimlich durch sie mitbestimmt worden. Der Maler flieht immer ängstlicher alle Gebiete, bei denen mechanische Darstellungsmethoden eine ernsthafte Konkurrenz bedeuten könnten. Die Illustration wissenschaftlicher Werke ist vollkommen Aufgabe des photographischen Apparates geworden, ohne daß in allen Fällen die Photographie bereitsLeistungen aufzuweisen hätte, die denen der handwerklich meisterhaft geschulten Zeichner früherer Generationen vollständig ebenbürtig wäre. Das Bildnis — um damit das umstrittenste und zugleich schlagendste Beispiel zu nennen — nicht im Sinne von Persönlichkeitsdeutung höchster Art, sondern im Sinne der getreuen Überlieferung der äußeren Erscheinung, das „Familienbild“, sollte auch ganz und gar Aufgabe des Photographen geworden sein. Bildnismaler in diesem Sinne von nur einiger Qualität gibt es kaum noch seit Erfindung der Kamera. Und es brauchte sie nicht zu geben! Eigentümlicherweise stand in den Anfangszeiten der Photograph der Erreichung dieses Zieles wesentlich näher als heute. Noch gab es gemalte Vorbilder, an die er sich halten konnte, ohne dabei über die Grenzen seiner technischen Möglichkeiten hinauszuirren. Unter dem verderblichen Einfluß einer veränderten Bildnismalerei, die sich mit Recht immer stärker von der Naturtreue löste (denn die Erfüllung dieser Aufgabe hatte sie ja abgetreten!), versuchte nun die Photographie ihrerseits, sich dieser persönlicher gestaltenden Bildniskunst zu nähern. Sie verkannte damit vollständig ihre besondere Verpflichtung, das von der Malerei verlassene Feld blieb unbesetzt, und damit ist die Befriedigung eines der natürlichsten menschlichen Bedürfnisse im Augenblick fast unmöglich geworden. Was Wunder, daß heute die Malerei sich zurückzuwenden beliebt! Der trockene Schematismus gewisser „sachlicher“ Porträtisten der jüngsten Generation ist im Grunde

nichts anderes als eine Folge des Versagens der Photographie.

Vor allem aber hatte die Photographie vergessen, wo auch für sie die Möglichkeiten höchst individueller Leistungen liegen. Nicht in den Darstellungsmitteln darf sie sich der frei schaffenden Kunst vergleichen, wohl aber in der Auffassung, in der Auswahl des Motivs, im Bildaufbau, kurz in allen denjenigen höchst bedeutungsvollen Betätigungen, die vor dem Beginn des mechanischen Vorgangs liegen. Tritt der Apparat in Funktion, ist für künstlerische Gestaltung des Bildes kein Raum mehr; bevor die rein technische Leistung beginnt, muß der Photograph ein Künstler sein, will er sein Werk auf die denkbar höchste Stufe, in den Bezirk schöpferischer Gestaltung erheben.

Die hier abgebildeten Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch zeigen einen Mann am Werk, der nach einer langen Zeit der Verwilderung der photographischen Methoden sich seiner besonderen Aufgabe sowohl geistig wie handwerklich gewachsen zeigt. Rein technisch ist er ein Meister seines Fachs. Seine Leistungen beweisen seine Behauptung, wie lächerlich wenig sich heute noch der Durchschnitts-Photograph auskennt im Wirkungsbereich seiner rein handwerkerlichen Hilfsmittel, wie sehr noch die einfache Photographie (ähnlich wie der Film) zu den technischen Erfindungen gehört, denen sich der schöpferische Geist noch nicht im entferntesten gewachsen gezeigt hat. Er ist aber auch ein Meister von feinstem künstlerischen Instinkt, der die seltene Gabe besitzt, sein Motiv so zu wählen, daß der gewonnene Ausschnitt — oft auf die raffinierteste Art — ein neues, geschlossenes Ganzes zu bilden vermag, bei den gelungensten Werken bis zur Gestaltung eines bestrickenden Flächenornamentes, niemals jedoch so, daß dabei dem Wesen des dargestellten Gegenstandes Gewalt angetan wird; im Gegenteil: das gewählte Teilstück erschließt nicht selten durch



A. RENGER-PATZSCH, WELLE. PHOTOGRAPHIE

den suggestiven Hinweis auf die isolierte, charakteristische Einzelheit leichter die richtige Vorstellung vom Gesamtobjekt, als das die Betrachtung des Ganzen in der Natur je möglich machen würde. Fingerhut und Kaktee, Pavian und Gänsegeier sind in der Prägnanz ihrer Darstellung eindringliche Zeugnisse für das künstlerische Sehen des Photographen.

Zwei seltene Fähigkeiten sind ferner für Renger-Patzsch bezeichnend: schärfste Vergegenwärtigung stofflicher Nuancen und anschauliche Erfassung eines Bewegungsvorganges. Mit Recht erscheint uns heute bei einem Maler das Exzellieren in der Charakteristik stofflicher Reize als ein Abirren in spielerische Kunstfertigkeit. Da es aber ganz zweifellos ein hohes ästhetisches Vergnügen bereitet, jedes Material in seiner reinsten Erscheinungsform im Bilde vergegenwärtigt zu sehen, so muß die Photographie als das dafür technisch bestgeeignete Darstellungsmittel dies Feld vollkommen zu beherrschen lernen. Die Oberfläche des Schnees oder das Fell des Affen kann nicht zugleich dekorativ wirkungsvoller und in der Besonderheit des Materialreizes schlagender dargestellt werden als es Renger-Patzsch getan hat. Für die Durchführung von Bewegungsvorgängen endlich hat der Meister kaum einen Konkurrenten. Auf der internationalen photographischen Ausstellung in Paris ist mit Recht seine Darstellung der formenden Hände eines Töpfers bei der Arbeit viel beachtet worden. Das ist wirklich eine genial erspürte Aufgabe, die nur der Photograph zu lösen vermag. Von der persönlichen Handschrift des Malers verlangen wir selbst bei der Gestaltung des momentanen Vorgangs eine Hinausführung in den Zustand allgemeinerer Gültigkeit: nur der Photograph kann den Reiz der bewegten Sekunde zur anschaubaren Dauer erheben, hier mit dem unvergleichlichen Zauber des Ornaments schaffender Hände, mit der exakten Festlegung aller Nuancen des im entstehenden Gefäß noch weichen, an der menschlichen Hand getrockneten Tons. Und weil er in der Natur so zerlegt nicht faßbar wird, gewinnt der Vorgang trotz aller Schärfe der Charakteristik etwas Geisterhaftes, vom schöpferischen Akt wird Wesentliches sichtbar. Auch an Bewegungen der Maschine hat sich der Photograph mit Erfolg versucht. Besonders einleuchtend aber wirkt die Darstellung eines typischen Bewegungsvorganges in der Landschaft. Müht sich der Maler um die getreue Erfassung reizvoller Zerfallskonstellationen, so wirkt das immer wie Experiment — Monets Serienbilder des gleichen Gegenstandes in jeweils wechselnder Naturstimmung sind ärgerlich trotz allen Reichtums der malerischen Handschrift. Die Welle von Renger-Patzsch in der exakten Registrierung eines typischen, aber dennoch einmaligen Naturvorgangs, ist trotz der mechanischen Darstellungsmittel eine in ihrer Art vollendete Leistung und durch den Sinn für die Erfassung der bedeutungsvollen Sekunde und die sichere Flächenkomposition des Ausschnitts durchaus ein Kunstwerk. Es bedarf keines Wortes, daß Courbets Welle durch solches Verfahren niemals erreichbar wäre, aber es bedarf vielleicht der Versicherung aus einer nicht ganz geringen Kenntnis des Stoffgebietes, daß ein Bild des Meeres von dieser Qualität innerhalb der neueren deutschen Malerei (nach Liebermann und Nolde) kaum seinesgleichen hat.

Bleibt die beängstigend sich aufdrängende Frage, wie weit solche photographische Kunst stärker lernbar, übertragbar ist als die Malerei. Die Antwort sei nur angedeutet. Gewiß ist Photographie, auch gute Photographie, lernbar; aber auch von gewissen Graden guter Malerei läßt sich das gleiche sagen, so wenig das heute allgemein anerkannt werden mag. Die Höchstleistung aber photographischer Meisterschaft in dem hier durch Beispiele belegten Sinn ist so sehr Geschenk des Talents, wie das für jeden Vorgang schöpferischer Gestaltung auf allen Gebieten gilt. Um endlich den schon eingangs anerkannten Unterschied des Grades nicht zu Ungunsten der Photographie zu vergrößern, bedürfte es einer Untersuchung darüber, wie weit auch im mechanischen Vorgang noch die Kraft des erfindenden Menschengeistes lebendig spürbar bleibt. Soviel ist sicher, daß unsere Einstellung gegenüber den Leistungen der Technik sich nach Seiten einer geistigeren Bewertung zu verschieben beginnt.



RUDOLF GROSSMANN, ANSICHT VON BADEN-BADEN

NEUE BILDER VON RUDOLF GROSSMANN

VON

KARL SCHEFFLER

Rudolf Großmann ist so sehr als Zeichner, als freier Illustrator seiner eigenen literarischen Versuche und als Graphiker bekannt, daß er als Maler unterschätzt wird. Er ist so sehr auch mit jener Brotarbeit beschäftigt, daß er seltener zum Malen kommt, als es wünschenswert ist. Denn es ist ja nichts damit getan, daß der Künstler, wenn er einmal einen freien Tag hat, sich hinsetzt und zu malen beginnt. Er muß dabei bleiben können, einen ganzen Sommer vor sich haben, muß als Landschafter mit einer Gegend vertraut werden können, wenn es glücken soll. Im letzten Sommer hat er in diesem Sinne etwas freier als sonst arbeiten können, vor allem in Baden-Baden und in Südfrankreich. Die Resultate sind so, daß man Großmann wieder einmal als einen der begabtesten



RUDOLF GROSSMANN, LANDSCHAFT BEI CANNES

lebenden deutschen Maler ansprechen muß, daß aus den neuen Bildern wieder ein Talent spricht, dessen Naivität und rein malerische Kultur hohe Schätzung verdient.

Dieses muß um so mehr betont werden, als Großmanns Bilder anspruchslos auftreten. Seine Malerei ist zurückhaltend wie gute französische Malerei. Darum wirken diese Arbeiten auch wenig in den Ausstellungen. Sie sind zu intim dazu. Die beste Wirkung haben sie im Wohnraum, hat das einzelne Bild an der Wand. Der Wurf ist immer kühn, bis zum Gewagten, die Ausführung ist jedoch vorsichtig. Großmann setzt nicht gern einen Ton hin, den er nicht verantworten kann. Auch in den neuen Landschaften ist eine merkwürdige Mischung von Vorsicht und dreister Pikanterie. Es ist Leichtigkeit in der Komposition und im Wurf des Ganzen; doch spürt der Betrachter auch die Mühe und die Verantwortung. Kein anderer deutscher Maler hat dieses merkwürdige Nebeneinander von Draufgängertum und innerer Gehemmtheit. Vieles ist blendend hingeschrieben, nicht selten ist auf derselben Leinwand dann aber auch etwas „gemurkst". Es ist sehr merkwürdig, daß Großmanns Malereien so einheitlich sind; dann alle seine Bilder bestehen sowohl aus Stellen, wo alles schön und richtig ist und aus Stellen, wo die anschauende Gestaltungskraft ausgesetzt hat. Die lebendigen Stellen sind nicht immer organisch miteinander verbunden. Der Faden reißt ab und wird immer wieder geknüpft. Um so beachtenswerter ist es, daß die Bilder nie wie Stückwerk erscheinen, sondern malerisch einheitlich bleiben. Das ist ein Zeichen von starkem Talent, ein Beweis, daß Großmann von Natur synthetisch empfindet.

Beweist die Zaghaftigkeit, daß die Vorstellung stoßweise realisiert wird, so zeugt sie anderseits von einer großen Ehrlichkeit. In den Bildern dieses Malers ist nichts gelogen. Es kann flaue Partien geben, niemals jedoch schwindelt der Pinsel. Darum

ist Großmanns Malerei durchaus unkonventionell. Wenn er nicht weiter kann, hört er auf; seine Bilder können unfertig sein, sie sind aber niemals routiniert oder gar akademisch. Schön ist immer die Oberfläche, ist auch das Handschriftliche der Technik. Am schönsten ist, wie die Fläche im farbigen Hell und Dunkel lebt, wie sie, in voller



RUDOLF GROSSMANN, STADTLANDSCHAFT IN CANNES

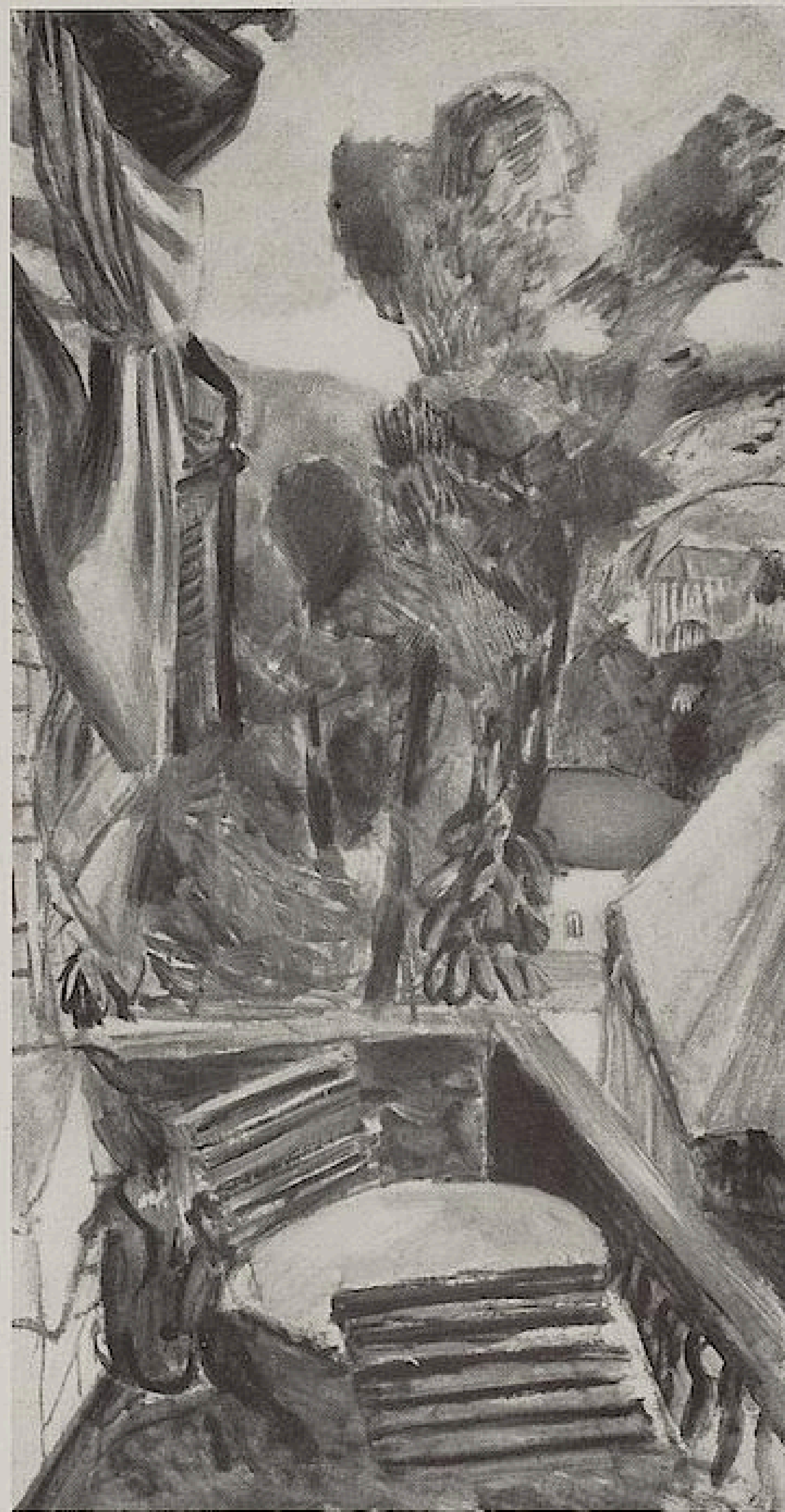
Wahrhaftigkeit, romantisch erscheint durch die empfindungsvolle Anordnung der Flecken. Und es kommt hinzu, daß Großmann sich auch als Maler bewahrt, was den Zeichner, den Graphiker auszeichnet: ein sehr lebendiges und persönliches Raumgefühl.

Von den neuen Bildern sprechen die aus Baden-Baden am meisten an. Der Süden — die Landschaft bei Cannes — hat Großmann zu einem etwas betonten Kolorismus verführt, der letzten Endes auf die Zusammenarbeit mit Hans Purrmann zurückweist. Es ist ein wenig Kalkul in der Farbe, was zu der Zeichnung und zu dem Temperament nicht recht passen will. Die Landschaften aus Baden-Baden sind toniger, sind malerischer, sind weniger illustrativ. Es scheint, daß der Süden Großmann nicht so gut liegt, daß seine Phantasie dort ein wenig an den seltsamen Gegenständen, zum Beispiel an den grotesk anmutenden Palmenbäumen, hängen bleibt, wodurch die Malerei sich dann irgendwie leicht mit der Graphik berührt — trotz des betonten Kolorismus.

Dieser Einwand will aber nicht viel sagen. Im allgemeinen darf der Künstler seinem Instinkt vertrauen, wenn er malt. Dieser Spaziergänger

durch die Länder hat etwas Kindliches, das sehr selten ist. (Als Zeichner ist er freilich oft ein enfant terrible.) Darum greift er nur zu dem, was ihn wirklich reizt. Er kann nur malen, was ihn lebendig interessiert. Nichts ist weniger professionell als die Malerei Großmanns. Darum zündet sie, so zurückhaltend sie sich auch gibt. Etwas Freudiges und Schimmerndes ist darin, etwas Gefühltes, das im Betrachter fast wollüstig wiederklingt. Malend vergißt Großmann seine Ironie; die kleinen Speiteufelchen, die in ihm gern ihr Wesen treiben, verkriechen sich und es kommt das Lyrische dieses schönen Künstlertums rein zum Ausdruck.

Hoffentlich legt Großmann den Pinsel nicht wieder für längere Zeit aus der Hand. Denn der neue Anlauf verspricht, nach der Ernte des letzten Sommers, einen schönen Erfolg. Die Entscheidung liegt, so scheint es, bei den Kunstfreunden.



RUDOLF GROSSMANN, BLICK VOM BALKON IN BADEN-BADEN



A. RENGER-PATZSCH, BUHNE. PHOTOGRAPHIE

GEBRAUCHSGEGENSTAND UND KUNSTGEWERBE

VON

HUGO HÄRING.

Unterscheiden wir am kunstgewerblichen Gegenstand eine Form, die in Hinsicht auf eine bestimmte sachliche Leistungserfüllung vorhanden ist, und eine andere Form, die lediglich eines besonderen Ausdrucks wegen gemacht wurde (es treten am kunstgewerblichen Gegenstand diese beiden Arten von Formen immer zu gleicher Zeit auf), so erscheint uns die Gestalt jedes kunstgewerblichen Gegenstandes als ein Kompromiß. Auf der einen Seite stehen die Formen der Leistungserfüllung, gegeben durch die elementare Gesetzmäßigkeit der Materie, vom menschlichen Willen fast unabhängig, unabhängig auch von Zeit und Landschaft; auf der anderen Seite stehen die Formen um der physiognomischen Wirkung willen, Bildungen des Menschen, seiner Zeit und seiner Landschaft. Das Gegebene, das Gesicherte am Gegenstande ist seine Form der Leistungserfüllung, das Veränderliche, das Unbeständige, das Wandelbare, das Abhängige, ist seine Form um eines Ausdrucks willen. Der eine Typus ist also die reine Form der Leistungserfüllung, dem Einfluß besonderen Ausdrucksverlangens entzogen; der andere Typus ist das Objekt lediglich um eines Ausdrucks willen, der Kunstgegenstand mit ganz beiläufigem oder vollkommen nebensächlichem Gebrauchswert. Einen Mitteltypus bringt das Kunstgewerbe oft hervor, indem die Form der Leistungserfüllung durch die Form des Ausdrucks eingeschränkt, ja sogar aufgehoben wird.

Die kunstgewerbliche Bewegung, die vor drei

Jahrzehnten einsetzte, hat in ihrem Kampf um eine neue Gestaltung der Gebrauchsgegenstände zunächst die Forderung erhoben, daß die Form um eines Ausdrucks willen den Gebrauchswert der Gegenstände nicht verringern oder gar aufheben dürfe. Sie hat weiterhin den Begriff der Zweckform aufgestellt, womit sie etwa unsere Form der Leistungserfüllung meinte. Es stellte sich dabei heraus, daß durch den Begriff der Zweckform für die Arbeit kein eindeutiges Ziel gegeben war, daß die Forderung nach Zweckformen den Formen um eines Ausdrucks willen zwar eine Einschränkung auferlegte, ihnen aber keineswegs Richtung und Inhalt gab. So blieb die Frage nach Richtung und Inhalt der Form um eines Ausdrucks willen noch offen. Das Kernproblem des Kunstgewerbes liegt aber im Ausdruckskomplex, denn auch eine Gestaltung nach Prinzipien der Form der Leistungserfüllung kann selbst im strengsten Falle dieses Problem nicht ausschalten. Jeder Gegenstand, den wir machen, sieht zugleich auch aus, — er ist also von dem Ausdrucksproblem gar nicht zu trennen. Eine Schale ist in ihrer Form der Leistungserfüllung elementar und abstrakt; wenn ich jedoch eine bestimmte Schale mache, so ist diese vielleicht aus Ton, aus Glas oder aus Metall, vielleicht flach, vielleicht bauchig. Sie sieht also jedesmal anders aus. Solange wir nicht verhindern können, daß sie überhaupt aussieht, müssen wir uns darum kümmern, wie sie aussieht.

Löst die Form der Leistungserfüllung die Frage des Aussehens selbst noch nicht, so ist es doch ein Weg, von ihr auszugehen. Es ist ein Prinzip, sie über die rein sachliche Leistungserfüllung hinaus zu entfalten und ihr physiognomische Werte in Richtung bestimmter geistiger Bedeutung zu geben. Eine Schale existiert nicht nur in der Welt des Gebrauchs, sie existiert als elementare Form, sie existiert durch ihr Material und noch durch viele andere Beziehungen. Ein Auto, in seiner augenhaften Wirkung von uns heute hoch geschätzt, ist keineswegs nur reine Form der Leistungserfüllung, ja wir schätzen seine augenhafte Wirkung, ohne erst zu prüfen — wozu wir überdies gar nicht in der Lage sind —, ob diese Wirkung lediglich von dem Gesicht der Leistungsform ausgeht, oder ob sich noch ein besonderes Ausdrucksmittel an diesem Auto manifestiert. Ob ein Auto, wie die amerikanischen Luxuswagen, in einem ausgezeichneten Stahlblau gestrichen ist und ein vernickeltes Metallbeschläg hat, oder ob es wie gewisse deutsche Serienwagen in einem geschmacklosen Grün gestrichen ist, hat gar nichts mit der Leistung zu tun, ist lediglich Augensache; eine Augensache, die allerdings für das Auto außerordentlich viel bedeutet. Die Form der Leistungserfüllung gibt der Entfaltung des Augenhaften Richtung und zieht ihr Grenzen: Grenzen dadurch, daß sie keinem Ausdrucksverlangen Raum gibt, das den Gebrauchswert der Form der Leistungserfüllung einschränkt — Richtung insofern, als sie nicht verträgt, daß etwas hinzugetan, an ihr angebracht wird, was sich ihr gegenüber fremd verhalten würde, was gegen sie gerichtet wäre —, Richtung weiter darin, daß sie die Veredelung der Form der Leistungserfüllung selbst zum Inhalt des Augenhaften zu machen fordert, daß sie fordert, das individuelle Wesen des Gegenstandes selbst in seiner eigenen Gesetzhaftigkeit, in seiner eigenen Welt zu entwickeln und festzulegen.

Der Leistungswert ist Ausgangspunkt der Gestaltbildung, nicht ein ihm fremder, entgegengerichteter Ausdruckswillen. Nun wird das allgemeine Vordringen der sachlichen Leistungsansprüche an Gebrauchsgegenstände als ein Triumph der Vernunft, als ein Sieg des Prinzips der Rationalität hingestellt. Aber diese Begründung ist unzureichend zur Erklärung der Tatsache, daß in unserem Bekenntnis zur Gestalt der neuen Gebrauchsgegenstände das Augenhafte eine entscheidende Rolle spielt. Das Prinzip der Rationalität führt noch lange nicht zum gutgestalteten Auto. Entscheidend ist, wie wir zum Gegenstand selbst stehen, daß wir ihm eine eigene und selbständige Wesenheit zugestehen, und daß wir seine Gestalt aus dieser seiner Wesenheit, die in ihrem Leistungswert beschlossen liegt, herausentwickeln, um sie in unseren Lebensraum einzufügen. Das heißt, wir suchen die Gestalt der Gebrauchsgegenstände auf dem Wege alles organhaften Werdens, während sie seither zustande kam, indem wir ihre elementare Gestalt im Namen irgendwelcher anderer Prinzipien vergewaltigten. Die Strukturänderung, die sich in unserem gesamten Geistesleben vollzogen hat, wirkt sich auch hier aus. Die Erkenntnis, daß eine Ordnung nach Leistungen wesentlicher ist und entscheidender für die Entfaltung des Lebens als eine Ordnung nach statischen Systemen, setzt

sich auch in unserem Verhältnis zum Gebrauchsgegenstand durch. Diese Zusammenhänge geben aber unverkennbar noch den Hinweis darauf, daß in der Gestaltfrage unserer Umwelt gegenüber ein entscheidender Anteil dem soziologen Problem gehört. So ist unzweifelhaft, daß soziologisch die letzte kunstgewerbliche Bewegung in Deutschland die historische Epoche des eigentlichen Kunstgewerbes beschließt und voraussichtlich ihre letzte Phase darstellt, während die gegenwärtige Neuorientierung, die sich innerhalb einer Gesellschaftsneubildung vollzieht, als der Anfang eines grundsätzlich neuen Prinzips der Gestaltfindung anzusehen ist. Zwar sei nicht verkannt, daß die letzte kunstgewerbliche Epoche das Verdienst hat, den Boden für die gegenwärtige bereits vorbereitet zu haben, indem sie sich für die Erzeugnisse der Industrie einsetzte, indem sie die Konstruktionen der Ingenieure selbst würdigte, indem sie über Zweck- und Werkform philosophierte, und indem sie sich in vielen anderer Dingen zustimmend zu den Gestaltungen einer vollkommen neuen Welt verhielt. Indessen führte sie auf dem Hauptgebiet ihres Wirkens, bei den Gebrauchsgegenständen selbst, die Entscheidung nicht herbei. Sie überarbeitete die Gegenstände nach künstlerischen Prinzipien, die nicht im Wesen des Gegenstandes selbst lagen, die mit dem Wesen des Gegenstandes selbst nichts zu tun hatten. Immer noch war der einzelne Gegenstand künstlerisches Erzeugnis von Persönlichkeiten, war er Entwurf von Professor N. oder X., während die Schöpfer der eigentlich von allen geschätzten Dinge, die Schöpfer von Instrumenten, Maschinen, Autos, Flugzeugen, Sportgeräten, Werkzeugen usw., durchaus anonym blieben. Unsere heutige Forderung ist, daß keinerlei Kunstauffassungen an den Gebrauchsgegenständen mehr demonstriert werden — natürlich auch keine modernen —, daß vielmehr diese Gebrauchsgegenstände nur auf anonymem Wege entstehen können, wie eben all die Gegenstände, die wir schätzen, auf diesem Wege entstanden sind. Wir haben kein Verständnis mehr für das kunstgewerbliche Erzeugnis des Herrn Professor N. oder X. Es trifft zu, daß die letzte kunstgewerbliche Epoche es bereits als falsch bezeichnete, das Badezimmer dem Stil des Empiresalons anzugleichen; trotzdem handelte sie noch genau ebenso, als sie das Badezimmer den neuen kunstgewerblichen Prinzipien des Herrn Professor N. oder X. unterwarf. Und nicht anders handelt ein Teil der Gegenwart, der den Wohnraum vom Badezimmer aus entwirft, das heißt die augenhafte Wirkung der technischen Einrichtung zum Gestaltungsprinzip erhebt. Wir verlangen die Individualität der Gegenstände, daß ein Badezimmer ein Badezimmer und ein Wohnraum ein Wohnraum sei. Mit dieser Forderung zerstören wir auch den seitherigen Begriff der Einrichtung. Forderte früher der Stil, daß im Barockzimmer auch Barocklöffel und eine Barockkrone seien, ja auch ein Barockkostüm, forderte noch die kunstgewerbliche Bewegung, daß im Riemerschmidtzimmer auch ein Riemerschmidtgeschirr und auch eine Riemerschmidtkrone seien, so verzichten wir heute vollkommen auf diese formalen Bindungen und gestatten jedem Gebrauchsgegenstand seine eigene, ihm zugehörende wesenhafte und individuelle Gestalt zu haben und sehen in der Kunst des Einrichtens lediglich die Kunst, verschiedene Gegenstände aus verschiedenen Lebensräumen von jeweils eigener Individualität zu einem Ganzen zusammenzufassen. Dieses Prinzip ist nebenbei nicht neu, es liegt bereits jener Einrichtungskunst zugrunde, die seit langem von einer Gruppe sehr gebildeter Menschen geübt wird, die ihre Wohnung nach einem natürlichen Prinzip ihrer lebendigen Ansprüche einrichten und weder eine stilhafte noch eine stilreine Einrichtung beabsichtigen, die deshalb auch Einzelmöbel verschiedenster Epochen zusammenstellen, da sie lediglich ihren natürlichen Ansprüchen an Wohnlichkeit nachgehen. Die Wohnung selbst ist für sie ein Gebrauchsgegenstand, sie hat keine repräsentative Seite mehr wie früher, — sie unterliegt damit auch keinem Standesbegriff mehr.

Indem wir den Leistungswert des Gebrauchsgegenstandes zum Ausgangspunkt seines Gestaltens machen, befreien wir ihn zugleich bis zu einem gewissen Grade von einer menschlichen und landschaftlichen Bindung, nähern wir ihn elementarer Gestaltung, machen wir ihn zeitloser, allgemeingültiger, internationaler und entsprechen damit der Ausweitung unserer Gesellschaftsstruktur auf Europa, auf die Welt. Es gibt hier kein Stilproblem mehr; die Aufgabe ist, den einzelnen Gegenstand gewissermaßen zu züchten, ihn pfleglich zu behandeln, zu kultivieren, denn wir schätzen an ihm seine Rassigkeit im gleichen Sinne, wie

wir an den Gestalten der Natur Rassigkeit schätzen. Wir züchten die Gegenstände damit in den Raum der heutigen Gesellschaft, deren Struktur eine durchaus internationale ist. Auch hierin zeigt sich der Gegensatz zu der vergangenen kunstgewerblichen Bewegung, die lediglich für eine bestimmte Gesellschafts- und Bildungsschicht eines deutschen bürgerlichen Mittelstandes arbeitete, und die bei diesem Ziel vollkommen auf die deutsche Landschaft beschränkt blieb. Der erhebliche Anteil Biedermeier, der schließlich den Ausschlag gab, ist ein legitimes Erbteil. Daß die Kreise der internationalen Gesellschaft, selbst auf deutschem Boden, sich nicht oder kaum um diese Anstrengungen zur Schaffung und Erneuerung einer mehr oder weniger kleinbürgerlichen Standeseinrichtung kümmerten, ist verständlich. Das Ausland bewunderte zwar die Leistungen, aber es blieb vollkommen unbeteiligt. Es kaufte nichts. Als Ballin einmal, starkem Druck nachgebend, den Plan faßte, eines seiner Schiffe im Geiste der neuen Zeit einzurichten, wandte er sich bezeichnenderweise an Van de Velde und nicht an Bruno Paul oder Riemerschmiedt; denn Van de Velde war unter den führenden Persönlichkeiten der einzige Europäer, war der einzige Vertreter einer internationalen Geistigkeit, der für eine internationale Gesellschaft dachte und arbeitete. (Hier liegen die letzten Gründe, warum die Bewegung ihn schlecht behandelte und warum die Gegenwart seine Bedeutung anerkennt und schätzt.) Oft hört man den Fabrikdirektor tadeln, der aus einem modernen Betriebe im Maybach-Wagen nach Hause kommt, um sich in einer klassizistischen Villa in einen Barockstuhl zu setzen oder in einem Louis XVI.-Bett zu schlafen. Natürlich ist der Gegensatz groß, aber, muß man fragen, wo soll er sich denn hinsetzen, wer liefert ihm denn heute ein Maybach-Haus, und eine Maybach-Einrichtung? Er ist auch so lange in einer Kutsche gefahren, bis man ihm einen Maybach-Wagen anbot. Er wird sich auch so lange in einen Barockstuhl setzen, bis man ihm einen Maybach-Stuhl anbietet. Ist das geschehen? Man behaupte nicht, daß die vergangene kunstgewerbliche Bewegung bereits solche Maybach-Einrichtungen geliefert hätte. Sie hat das gerade nicht getan, sie hat lediglich für einen bürgerlichen Mittelstand eine Art neue Standeseinrichtung geschaffen, sie hat sich nicht um struktive, sondern um ästhetische Probleme gekümmert. Die gegenwärtige Bewegung versucht, das Maybach-Haus und die Maybach-Einrichtung zu schaffen; aber es liegt in der Natur der Sache, daß sie diese nicht entwirft, da sie gerade verlangt, daß sie nicht auf dem Wege des Entwerfens zur Welt kommen solle. Wenn für die heutigen Architekten in bezug auf die Gebrauchsgegenstände noch etwas zu tun übrig bleibt, so ist es das, die Hersteller zu ermutigen und vielleicht auch zu unterstützen, ihre Fabrikate ohne irgendwelche Mätzchen oder Kunstanschauungen aus Material, Leistungsansprüchen und Herstellungsvorgängen heraus zu entwickeln. Das führt u. a. dazu, Material, Leistungsansprüche und Verarbeitung wieder genauer und sozusagen direkter anzusehen, die Gegenstände durch pflegliche Behandlung einer Veredlung ihrer Gestalt zuzuführen, statt sie durch Aufputz und Umbildung zu kunstgewerblichen Gegenständen zu verbilden.

Dies alles setzt voraus, daß auch das Haus sich ändert. Maybach-Gegenstände können sich nur in Maybach-Häusern gut halten. Diese Umänderung des Hauses ist in demselben Sinn und aus denselben Gründen wie die Veränderung im Kunstgewerbe zunächst eine konstitutive und keine ästhetische. Obwohl die gegenwärtige Bewegung offenbar über die Industrie gegangen ist und gewißermaßen von der Maschinenkultur herkommt, obwohl sie sich ohne Zweifel auf diesem Wege auch ästhetisch beeindrucken ließ, so liegt ihre eigentliche Bedeutung und ihr tieferer Sinn nur darin, daß sie an den struktiven Veränderungen der Zeit teilnimmt, und daß sie diese auf ihre eigenen Gebiete auswirkt. Ihre Stellung zur Maschine und zur Industrie wird von hier aus festgelegt werden.

Aber weiter ändert sich ja nicht nur die Struktur des Hauses, sondern es ändert sich auch die Struktur der allgemeinen Besiedlungsform. Wir werden also erst dann zu einer Klärung der Probleme unserer Hausstruktur kommen können, wenn die Fragen städtebaulichen Charakters, einer Lösung nähergebracht worden sind. Inzwischen ist es von Wichtigkeit, diese Tatsachen bei der gegenwärtigen Arbeit zu berücksichtigen.

Das Kunstgewerbe im historischen Sinn ist für uns ohne Zweifel erledigt. Es handelt sich heute nicht um seine Erneuerung, sondern um seine endgültige Verabschiedung zugunsten der Züchtung von Gebrauchsgegenständen.



HEILIGE KATHARINA. OBERÖSTERREICH UM 1520. LINDENHOLZ
NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS IN NÜRNBERG

DAS GERMANISCHE MUSEUM IN NÜRNBERG

VON

CURT GLASER

Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg hat im vorigen Sommer das Jubiläum seines fünfundsiebzigjährigen Bestehens gefeiert. Der Tag bot erwünschte Gelegenheit, rückblickend Rechenschaft zu geben über die Leistung des Vierteljahrhunderts, das seit der letzten Jubiläumsfeier verstrichen ist. Es war eine für die Entwicklung des Museums in vieler Hinsicht entscheidende Epoche. Die Festschrift, die Fritz Traugott Schulz im Auftrag der Direktion verfaßt hat, berichtet von den mannigfachen Wechselfällen des Schicksals, unter denen es schließlich fast wie durch ein Wunder gelang, den Neubau durchzuführen und der Raumnot abzuhelfen, an der die Sammlung seit langem gelitten hatte. Der langjährige Direktor Gustav von Bezold schied aus dem Amte, als die ersten Teile des Neubaus kurz vor der Vollendung standen. Er hinterließ seinem Nachfolger Dr. E. H. Zimmermann die dankbare Aufgabe, kostbare Sammlungen, die bisher in qualvoller Enge in großenteils ungeeigneten Räumen eingepfercht waren, in hellen, gut proportionierten Sälen auszubreiten. Zimmermann bewies ebensoviel Eifer wie Umsicht in der Durchführung der Neuordnung, die einen düsteren Speicher in ein würdiges Museum altdeutscher Kunst umwandelte. Wer vor sechs Jahren nach Nürnberg kam, erlebte eine große und freudige Überraschung, wenn er den Neubau Bestelmeyers betrat, in dem die altvertrauten Kunstwerke ein neues Leben gewonnen hatten, und zu den alten Beständen sich schon wichtige Neuerwerbungen gesellt hatten.

Wer dann im Abstand einiger Jahre wieder das Germanische Museum betrat, war immer von neuem erstaunt über die Tatkraft seines Direktors, der mit bewundernswertem Zielbewußtsein die Sammlungen durch Ankäufe und Leihgaben zu vermehren wußte. Die Nürnberger Kirchenverwaltung überließ auf sein Betreiben dem Museum die Originale der Steinskulpturen, die an den Bauwerken selbst durch Kopien hatten ersetzt werden müssen. Mit einem Schlage war damit der Grundstock einer Sammlung mittelalterlicher Skulptur geschaffen, wie sie kaum ein anderes Museum zu besitzen sich rühmen darf. Als zweites gelang es, die Kirchenverwaltungen von St. Sebald und St. Lorenz zu bestimmen, ihren kostbaren Schatz an Bildwirkereien des ausgehenden vierzehnten und des fünfzehnten Jahrhunderts dem Museum zur Ausstellung zu überlassen. Wiederum war damit ein einzigartiger Besitz der Sammlung gesichert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, der er bis dahin nahezu verschlossen gewesen war.

Mit diesen großen Zuwendungen, die durch den neugewonnenen Raum der Erweiterungsbauten erst ermöglicht worden waren, ging der zielbewußte Ausbau vor allem der Kunstsammlungen des Museums Hand in Hand. An Skulpturen des Mittelalters wie der Barockzeit ebenso wie an Werken der Malerei erfuhr des Germanische Museum einen Zuwachs, der um so erstaunlicher ist, als oftmals erhebliche Geldsummen aufgebracht werden mußten, um die Ankäufe bedeutender Kunstwerke zu finanzieren. Es ist hier nicht der Ort, auf die Neuerwerbungen der sieben Jahre, in denen Zimmermann bisher sein Amt geführt hat, im einzelnen einzugehen. Es waren sieben magere Jahre für die deutsche Wirtschaft. Durch den Eifer und die Tatkraft seines Leiters wurden sie zu ebenso vielen fetten Jahren für das Germanische Museum. Wenn Zimmermann trotzdem um seiner Ankaufspolitik willen manche Anfeindung hat erfahren müssen, so darf es an dieser Stelle ausgesprochen werden, daß ihm für das Gesamtergebnis seiner bisherigen Arbeit rückhaltlose Anerkennung gebührt. Allein an Werken des Hans Baldung Grien hat er dem Museum so viele und so wichtige Stücke zugeführt, daß man diesen Meister, dessen Bedeutung immer mehr ins Licht rückt, an keiner Stelle heute besser kennen zu lernen vermag als in Nürnberg. Man sagte wohl, Baldung sei kein Nürnberger, und es sei darum kein Grund gewesen, sich gerade um ihn so sehr zu bemühen. Aber das Germanische Museum ist keine Provinzgalerie, sondern ein Zentralmuseum deutscher Kunst, und Zimmermann hatte darum recht, zuzugreifen, wenn Hauptwerke eines der großen Meister der Blütezeit altdeutscher Malerei überhaupt noch auf dem Markte auftauchten.

Waren alle diese Jahre reich an wichtigen Neuerwerbungen gewesen, so bot das Jubiläum dieses Sommers Gelegenheit, Freunde und Gönner des Museums wiederum zu Stiftungen aufzurufen, die einen großen Saal würdig füllten. Wieder war es eine Überraschung, zu sehen, eine wie große Zahl bedeutender Werke altdeutscher Kunst aufzuspüren und dem Museum zu sichern gelungen war. Das große Tafelgemälde der Kreuzabnahme, das der Nürnberger Meister Hans Pleydenwurff einstmals für Breslau geschaffen hatte, befindet sich darunter, zwei Tafeln von dem Herzogenburger Altar, den Jörg Breu in seiner Jugend geschaffen hat, und der die Kunst des Augsburger Meisters in einem ganz neuen Lichte erscheinen läßt, eine höchst merkwürdige und bedeutende Sandsteingruppe der Heimsuchung aus der Frühzeit des fünfzehnten Jahrhunderts, die an der Grenze des bayrischen und österreichischen Kunstgebietes entstanden zu sein scheint, und manches andere Stück, das die Sammlungen des Museums glücklich vermehrt.

Es herrscht ein frisches Leben in den Räumen um das alte Karthäuserkloster, dessen Kirche vor ein paar Jahren noch mit Schränken und Skulpturen vollgestellt, heute wie durch ein Wunder in eine große und luftige Ausstellungshalle umgewandelt ist. Man darf die Stadt Nürnberg zu dem neuen Museum, das ihr geschenkt ist, beglückwünschen, man darf es um so mehr als die Verwaltung der Stadt sich ein Verdienst um die Kunstpflege erworben hat dadurch, daß sie die Arbeit ihres Museumsdirektors tatkräftig und verständnisvoll unterstützt. Anstatt in unfruchtbarer Rivalität ihre Mittel zu erschöpfen, hat die Stadt Nürnberg vielmehr ein Beispiel dafür gegeben, wie städtische und staatliche Kunstpflege einander ergänzend in die Hände zu arbeiten vermögen, indem sie dem Museum freigebig Mittel für bedeutende Erwerbungen zur Verfügung stellt und ihren eigenen Kunstbesitz durch Personalunion der Leitung des Museums anvertraut, das sie in ihren Mauern beherbergt.



HANS PLEYDENWURFF NACHFOLGE. UM 1486. SOGENANNTE BEHAIM-MADONNA

NEUERWERBUNG DES GERMANISCHEN MUSEUMS IN NÜRNBERG



CORNEILLE DE LYON, JACQUELINE DE ROHAN

SAMMLUNG M. FRIEDSAM



CORNEILLE DE LYON, BILDNIS EINES EDELMANNS

SAMMLUNG JULES S. BACHE

AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER PRIMITIVER IN NEW YORK, KLEINBERGER GALLERIES

CHRONIK

DEUTSCHE EINBLATTHOLZSCHNITTE DES 16. JAHRHUNDERTS

Der Meisterholzschnitt der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts stellt ein Ruhmesblatt deutscher Kunst dar. In keinem anderen Lande hat der Holzschnitt unter den Händen großer Künstler einen so bedeutenden Aufschwung genommen wie in dem Deutschland Dürers und Cranachs. Der ganze drängende Reichtum spätgotischer Linienfreude hat sich in dieser besonderen Kunstart gesammelt, hat sich in dem Holz ein ihm gemäßes Ausdrucksmittel geschaffen.

Man hat erst in neuer Zeit den Holzschnitt seiner Bedeutung entsprechend schätzen gelernt. Während er von den älteren Sammlern neben dem Kupferstich als die minder edle Technik geachtet wurde, geben ihm viele heute um seiner charaktervollen Größe willen den Vorzug. Der Dürer des Holzschnitts steht uns näher, erscheint uns lebendiger als der Dürer des Kupferstichs, und neben Dürer stellen sich Meister wie Cranach, Baldung, Burgkmair, die nur selten in Kupfer gestochen, aber ein großartiges Holzschnittwerk hinterlassen haben. Man glaubte, ihr Werk zu kennen, man hatte es aber, da manche Blätter nur in wenigen oder gar nur in einem einzigen Exemplar erhalten sind, noch niemals in seiner ganzen Fülle so zu überblicken vermocht wie in der großen Veröffentlichung, die unter der Leitung Max Geisbergs in dem Verlage von Hugo Schmidt in München erscheint. Es kommt hinzu, daß von dem ausgezeichneten Kenner in langjähriger Vorbereitung die besten Exemplare ausfindig gemacht worden sind, und daß man in den technisch hervorragenden und in allen Fällen originalgroßen Wiedergaben, deren Zahl, wenn das Werk vollendet vorliegt, sechzehnhundert betragen wird, somit eine Sammlung besitzt, wie sie nicht nur in gleicher Vollständigkeit, sondern auch in ähnlicher Vollkommenheit bisher an keiner Stelle überblickt werden konnte.

Im Lichthofe des ehemaligen Kunstgewerbemuseums zu Berlin hat die Staatliche Kunstbibliothek jetzt einen Teil des Geisbergschen Werkes zur Ausstellung gebracht. Erst hier wird vielen die Bedeutung dieser Veröffentlichung offenbar geworden sein, da die Holzschnitte, die zum Teil bis in riesenhafte Formate sich steigern, in der Tat die Wand verlangen, um zur rechten Wirkung zu kommen. Die Ausstellung hat das Dürerjahr würdig eingeleitet. Denn steht Dürer als Maler für sich, steht er auch als Kupferstecher allein, so erscheint er als Holzschnittmeister der größte in einer Gemeinschaft großer Zeichner seiner Epoche. G.



EDOUARD MANET, BILDNISSTUDIE

AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON AN DEN LOUVRE

DIE SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON

Zu der Schenkung, die Étienne Moreau-Nélaton dem Louvre gemacht hat und worüber hier schon im vorigen Heft (S. 164) berichtet wurde, gehören auch vier Gemälde. Zwei davon sind Meisterwerke: es ist ein Corot aus dem Jahre 1850, eine Ansicht von Ville d'Avray und eine durchgeführte Bildnisstudie von Manet, eine junge Frau mit Strohhut. Dieses letzte Bild reproduzieren wir. Auf die große und bedeutende Zeichnungssammlung von Meistern des neunzehnten Jahrhunderts werden wir noch in einem besonderen Aufsatz zurückkommen. Dem Kupferstichkabinett ist das ganze Material von handschriftlichen Notizen, von Büchern, Broschüren, Pausen und Photographien einverleibt worden, das Moreau-Nélaton für seine Arbeiten gesammelt hatte und das er nun mit bewunderungswürdiger Selbstverleugnung einer neuen Generation von Forschern zur Verfügung stellt. Unter den graphischen Blättern, die an die National-Bibliothek gekommen sind, befinden sich Lithographien und Radierungen von Delacroix, eine vollständige Folge der Glasradierungen von Corot, das gesamte graphische Werk Manets, das einige sehr seltene Blätter enthält, viele Blätter von Desboutin und eine gute Auswahl von Legros und Forain.

EIN SCHWESTER-BILDNIS VON MENZEL

In einem ungemein anmutigen Beitrag zur Festschrift für Fedor von Zobeltitz hat Gustav Kirstein uns einige vergessene Arbeiten Menzels zur Kenntnis gebracht, die zugleich das Verhältnis aufklären, das zwischen Menzel und Paul Heyse bestand. Das erste Bild ist ein 1853 gemaltes Porträt Heyses (Pastell und Deckfarbe, 45:31 cm); das zweite, künstlerisch höher stehende Blatt ist das hier abgebildete Bildnis der Schwester Menzels (21,5:15 cm), das in Heyses Wohnung ein halbes Jahrhundert gehangen hat und das wahrscheinlich ein Hochzeitsgeschenk Menzels war. Die beiden Bilder befinden sich jetzt im Besitze Gustav Kirsteins, wenn wir die Festschrift richtig lesen.

DAS HAUS DES VÖLKERBUNDES

Der Wettbewerb um den Bau des Völkerbundpalastes in Genf scheint sich zu der traurigen Groteske eines modernen Turmbaus zu Babel entwickeln zu sollen. Es geht, wie es damals gegangen ist. Ein Sprachengewirr entsteht, in dem einer den anderen nicht zu verstehen imstande ist; anstatt aber den Bau preiszugeben, einigt man sich schließlich auf das hochmoderne Auskunftsmittel eines Volapük, das ein Gemisch aus allen Sprachen sein soll. Die Kommission, die über das Schicksal des Gebäudes zu entscheiden hatte, wurde von einem Japaner präsidiert. Ein Kommentar ist überflüssig. Der japanische Diplomat als oberster Richter in Fragen moderner europäischer Baukunst! Die vier Mitglieder seiner Kommission waren ein Engländer, ein Tscheche, ein Grieche und ein Kolumbier! Glaubte man wirklich, daß in diesem Fünferausschuß von Diplomaten eine Verständigung über künstlerische Fragen möglich sei? Daß Le Corbusiers Projekt, das von der ersten, aus Fachleuten zusammengesetzten Jury mit einem der neun ersten Preise ausgezeichnet war, vor dieser Finanzkommission des Völkerbundes Gnade finden könne, war von allem Anfang aussichtslos. Daß diese Kommission sich nur auf das ödeste Kompromiß einer klassizistischen Reißbrettarchitektur einigen könne, stand von vornherein fest. Aber es kam noch schlimmer, als man es hätte träumen können. Die Wahl fiel auf das Projekt einer Pariser Firma Neuot-Flegenheimer, in dessen Säulenfassade der Japaner und der Grieche offenbar gleichermaßen die Verwirklichung aller Ideale neuzeitlicher Baukunst erkannten. Aber um ganz sicher zu gehen, um das Ideal der Ideale zu verwirklichen, beschloß dieser Hohe Rat der Fünf, daß fünf andere von den preisgekrönten Architekten, nämlich der Ungar Vago, der Franzose Lefèvre und die Italiener Broggi, Vaccaro und Franzi gemeinsam das Projekt der Herren Neuot und Flegenheimer bearbeiten sollen. Das Gleichnis des Turmbaus zu Babel ist mit dieser hochweisen Entscheidung vollendet. Es bleibt jetzt nur noch die Hoffnung, daß die zur Mitarbeit aufgeforderten Architekten sich gegen die Zumutung energisch verwahren und damit selbst die Narrenposse, an der sie sich beteiligen sollen, vereiteln. Im übrigen aber sollte sich in allen Ländern der Welt, deren Architektenschaft sich mit 367 Projekten an diesem Riesenwettbewerb beteiligt hat — und sicher nicht beteiligt hätte, wenn die Zusammensetzung der entscheidenden Kommission zuvor bekannt gegeben worden wäre —, ein so vernehmlicher Protest gegen den Unfug, der jetzt in Genf verübt wurde, erheben, daß den Herren Diplomaten, die ihrer Kunstfremdheit in einem monumentalen Gebäude ein ewiges Denkmal setzen wollen, noch in letzter Stunde ein Zweifel an der endgültigen Weisheit ihrer Beschlüsse kommt.

EIN LEHRSTUHL FÜR OSTASIATISCHE KUNST

Otto Kümmel ist von der Berliner Universität zum ordentlichen Honorarprofessor ernannt worden mit dem Auftrage, Vorlesungen über ostasiatische Kunst zu halten. Die Tatsache ist in mehr als einer Hinsicht von Bedeutung. Denn es wird damit die alte Auffassung durchbrochen, daß es Kunst nur im Kreise der Mittelmeervölker und streng genommen erst seit den Zeiten der Griechen gäbe. Was jenseits dieser Grenzen liegt, wurde bisher in das Gebiet der Völkerkunde und Philologie verwiesen. Die Berliner Museen haben diesen Bann uralt humanistischer Kunstauffassung schon seit längerer Zeit durchbrochen, sie besitzen eine islamische und eine ostasiatische Kunstabteilung, und nicht ohne heftigen Widerspruch hat sich in dem Völkerkundemuseum selbst eine grundsätzliche Umstellung zu einer im wesentlichen künstlerischen Gesichtspunkten Rechnung tragenden Schaustellung vollzogen. Nun hat auch die Universität endlich dem Druck der öffentlichen Meinung, die in einem Schreiben des Vorstandes der Gesellschaft für ostasiatische Kunst sich sehr vernehmlich äußerte, nachgeben müssen. Es ist damit anerkannt worden, daß die Geschichte der ostasiatischen Kunst ein Teilgebiet der allgemeinen Kunstgeschichte ist, daß die Voraussetzung ihrer Lehre nicht die Kenntnis der ostasiatischen Sprachen, sondern die Vertrautheit mit den Gesetzen und dem Wesen der Kunst überhaupt ist. Sprachenkunde ist für die Kunstgeschichte nur eine Hilfswissenschaft. Dieser Satz, der für die europäische Kunstgeschichte als selbstverständlich gilt, ist nun auch für Ostasien anerkannt worden. In dieser Tatsache scheint uns die über den Sonderfall hin-

ausreichende Bedeutung von Kümmels Berufung zu liegen, die dem unwürdigen Zustande ein Ende macht, daß an der größten deutschen Universität eines der wichtigsten Fächer der Weltkunstgeschichte bisher keine Vertretung besaß.

HEINRICH ZILLE

Der Berliner Zeichner Zille ist 70 Jahre alt geworden. Es ist hier so oft von ihm die Rede gewesen, daß eine besondere Würdigung bei dieser Gelegenheit nicht nötig ist. Ihm ist das glückliche Los zuteil geworden, menschlich und künstlerisch um so mehr Sympathie zu erwerben, je älter er geworden ist.

ALEXANDER KOCH

Der Verleger Alexander Koch in Darmstadt wies im Januarheft der von ihm verlegten Kunstzeitschrift „Kunst und Dekoration“ mit berechtigtem Selbstgefühl auf das vierzigjährige Bestehen seines Verlages hin. Er ist Kölner und begann als Verleger 1888 mit der Herausgabe der „Tapeten-Zeitung“. Von da ging er zum Innenraum überhaupt über und gründete 1890 die „Innen-Dekoration“, der dann 1896, beim Aufkommen der neuen kunstgewerblichen Bewegung, die erfolgreiche „Deutsche Kunst und Dekoration“ folgte, in der eine Annäherung aller Raumkünste erstrebt wurde. Bei der Gründung der Darmstädter Künstler-Kolonie hat Alexander Koch 1899 tätig mitgewirkt. Sodann entstanden noch zwei weitere Zeitschriften: „Kind und Kunst“ und „Stickereien und Spitzen“. Eine Reihe von Monographien über Künstler, Ausstellungen usw. schloß sich an.



ADOLPH MENZEL, BILDNIS SEINER SCHWESTER. UM 1855. PASTELL UND DECKFARBE



UNSTAUSSTELLUNGEN

ALTDEUTSCHE UND ALTNIEDERLÄNDISCHE GEMÄLDE BEI HUGO PERLS

Wie vor Jahresfrist französische Impressionisten, so beherrschen im Anfang dieses Jahres nordische Primitive zwei Ausstellungen am Eingang und Ausgang der Bellevuestraße. Hugo Perls zeigt Tafelbilder altniederländischer und altdeutscher Meister, eine gewählte Schau, die in den intimen Räumen wie die Sammlung eines geschmackvollen Liebhabers wirkt. Unter den niederländischen Gemälden ragt ein in seiner energievollen Gedrängtheit und starken malerischen wie koloristischen Bestimmtheit höchst eindrucksvolles Männerporträt, das dem Quentin Massys zugeschrieben ist, bedeutend hervor. Eine Madonna mit Heiligen, ehemals eine der Perlen im „gotischen Hause" zu Wörlitz, gehört zu den anmutigsten Schöpfungen des Meisters von Frankfurt. Zwei Altarflügel mit Halbfiguren weiblicher Heiliger zeugen von dem feinen Manierismus des Jan Provost. Ein in seiner farbigen Delikatesse außerordentlich reizvolles kleines Bildchen, einen bärtigen Neger darstellend, wird auf Jan Mostaert zurückgeführt. In seiner hellen, fein vertriebenen Farbigkeit fällt eine in ihrer freien Bewegtheit merkwürdige Darstellung der Madonna auf, die den Stil des Meisters der weiblichen Halbfiguren zeigt.

Unter den deutschen Gemälden des fünfzehnten Jahrhunderts ragt ein Altarflügel des Meisters des Marienlebens hervor, der in seiner deutlichen Abhängigkeit von der Kunst der Niederlande zugleich als Bindeglied zwischen den beiden Teilen der Ausstellung dienen kann. Im übrigen entstammen die deutschen Bilder zumeist den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts. Von Dürers Schüler Hans von Kulmbach sieht man drei ausgezeichnete, charakteristische Werke, die Halbfigur eines heiligen Sebastian und zwei liebenswürdig genrehafte Darstellungen aus der heiligen Sippe, die im Jahre 1513 entstanden sind. Cranach ist mit mehreren Werken vertreten, unter denen das ausgezeichnete Kreuzigungsaltärchen voransteht, das ehemals in der Sammlung v. Kaufmann hing, sowie eine schöne Tafel mit der Darstellung des Loth und seiner Töchter. Zwei zierliche Altarflügel mit weiblichen Heiligen stehen der Kunst des Meisters von Meßkirch nahe. In der Hauptsache ist aber die deutsche Malerei durch eine auffallend große Reihe von Bildnissen repräsentiert. Ein höchst eindrucksvolles Doppelporträt, das dem Meister der Lübecker Gregoriusmesse zugeschrieben wird, steht in seiner noch altertümlichen Haltung am Eingang. Das mit dem Monogramm des Wolf Traut bezeichnete männliche Porträt bezeichnet in seiner selbstbewußteren Haltung den Beginn der neuen Epoche, Amberger ist mit dem in seiner feinen malerischen Haltung für ihn charakteristischen Bildnis einer Fuggerin vertreten, der Münchener Hans Müelich mit einem ernsten, stattlichen Porträt eines Herrn, Hans Wertinger mit einem durch sein dekoratives Beiwerk für den Geschmack des Meisters bezeichnenden Werke und Conrad Faber mit einem malerisch zart behandelten Frauenbildnis.

Ganz für sich stehen endlich zwei Altarflügel mit musizierenden Engeln, die wohl in Avignon entstanden sind, wo im Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts die Kunst des sienesischen Trecento nördlich der Alpen einen späten Seitenzweig trieb.

G.

Die Ausstellung gotischer Kunst im Berliner Künstlerhause, auf deren Hauptinhalt, die gestickten Bildteppiche aus Wienhausen, wir bereits im vorigen Heft hingewiesen haben, ist am 7. Januar mit einer Ansprache des neuen Direktors des Schloßmuseums, Dr. Robert Schmidt, eröffnet worden. Der Eindruck der Teppiche ist ein ganz außerordentlicher. Überraschend ist vor allem die ausdrucksvolle Farbigkeit, die von dem reinen Kolorismus der Frühzeit des vierzehnten bis zu den feinen Harmonien des ausgehenden fünfzehnten Jahrhunderts den Geschmackswandel durch beinahe zweihundert Jahre widerspiegelt. Entstammt der älteste Tristan-Teppich der Zeit, in der die Malerei selbst noch so sehr flächengebunden war, daß sie unmittelbar in die andere Sprache der Bildstickerei übertragen werden konnte, so scheint es, als haben im Laufe des vierzehnten Jahrhunderts die Wege beider Techniken sich voneinander geschieden, der späte Tristan-Teppich wie der ihm verwandte Jagdteppich zeigen eine bewußte Stilisierung ins Flächig-Ornamentale. Um das Ende des vier-



KREIS DES JEAN FOUQUET

AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER PRIMITIVER IN NEW YORK, KLEINBERGER GALLERIES

zehnten Jahrhunderts wird die neue Bildform des beginnenden Realismus so übermächtig, daß sie sich auch den Teppich unterwirft, die Darstellungen aus der Thomaslegende, die in manchem schon die Kunst des Konrad Witz vorausahnen lassen, sind Zeugnis dafür. Nach wiederum hundert Jahren hat sich von neuem eine besondere Stilform textiler Bilddarstellung entwickelt. Auf eine höchst kunstreiche Art verschlingen sich in dem Anna-Elisabeth-Teppich, der zugleich von dem gänzlich gewandelten Farbengefühl der Epoche zeugt, räumlich erfundene Figurengruppen in ein Flechtwerk von Pflanzenranken, die einerseits den landschaftlichen Schauplatz deuten, anderseits das Bildornament spätgotischer Phantasie zu einer wundervoll dekorativen Einheit schließen.

Zusammen mit den Teppichen wird eine Anzahl wertvoller altdeutscher Skulpturen und Gemälde gezeigt. Unter den Skulpturen ragen zwei Werke Tilman Riemenschneiders hervor, eine Relieftafel des Münnerstädter Altars mit der Darstellung Christi im Hause des Simon und eine besonders schöne Madonnenstatue des Meisters. Unter den gotischen Tafelbildern steht an erster Stelle eine sehr interessante, wohl französische Darstellung einer klösterlichen Studierstube mit dem heiligen Hieronymus im Kreise seiner Schüler. Das auf helle Farbigkeit gestimmte Bild verrät die ausgesprochene Freude an der Wiedergabe räumlichen Eindrucks und an körperhaft durchgebildeten Stilleben, die für das zweite Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts charakteristisch ist. Von Lukas Cranach sieht man eine lebensgroße Venus sowie ein schönes Frauenbildnis, dem ein farbenprächtiges Porträt eines weißbärtigen Mannes gegenübergestellt ist, dessen Meister man im niederdeutschen Gebiet um 1530 zu suchen hat.

Man darf den Veranstaltern der schönen Ausstellung, den Herren Hinrichsen und Lindpaintner dankbar sein für ihre Bemühung. Haben sie doch in den Teppichen aus Wienhausen eines der köstlichsten Denkmäler altdeutscher Kunst für kurze Zeit wenigstens der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, das jahrhundertelang in klösterlicher Abgeschiedenheit beinahe völlig unbekannt geblieben ist. G.

*

In der Galerie Ferdinand Möller wurden ein halbes Hundert Bilder und Plastiken deutscher Künstler gezeigt. Eine entschiedene Verbesserung zeigen die Bilder von A. Kerschbaumer. Seine Landschaften haben den Charakter von farbigen Architekturzeichnungen verloren, sie sind malerischer gesehen und gegeben. Die Pastelle von Otto Herbig sind sympathisch, soweit das Schmissige darin nicht stört. Ch. Crodel machte wieder auf ein Talent aufmerksam, das vielleicht einer schönen Reife fähig ist. E. Matare verliert sich mit seinen farbigen Holzschnitten gar zu sehr im Stilisierten. Unter den Plastiken gefielen am besten hübsche Tiergruppen von Herbert Garbe, zwei Bronzen von Georg Kolbe und vier Bronzen von Richard Scheibe. Fränze Pfannkuche hatte archaisierende Stickereien ausgestellt, die nicht ohne Reiz sind.

*

Die durch Th. Stoperau neu eröffnete Galerie Zickel debütierte mit einer hübschen Ausstellung deutscher Bilder, in der vor allem Werke von Liebermann, Sperl, Uhde, Schuch, A. Keller, Spitzweg, Rösler, Hagen und Oberländer die Aufmerksamkeit fesselten. Die zweckdienlich hergerichteten Räume sind intimen Ausstellungen dieser Art sehr günstig.

*

Am 13. Februar wird Henry van de Velde im Rahmen eines Vortragszyklus „Neues Bauen“, den die Staatliche Kunstbibliothek im Hörsaal Prinz-Albrecht-Straße 7a veranstaltet, sprechen. Wir freuen uns, den bedeutenden Mann, der Europa und im besonderen auch Deutschland so viel schon bedeutet hat, in Berlin wieder einmal zu sehen und zu hören. Wir kommen auf seinen Vortrag zurück.

*

Bei Fritz Gurlitt waren im Oberlichtsaal Arbeiten von Moritz Melzer ausgestellt: dekorativ wirksame, eklektizistische Kompositionen, denen Motiv und Natur so wenig bedeuten, daß einem in der Erinnerung alle Bilder fast zusammenfließen. Um so mehr als dieselben verblasenen Farben überall wiederkehren. Melzers halb graphische Malerei hat in einer liebenswürdigen Weise etwas Manisches. Schade, daß ihm die rechten Aufgaben fehlen. Der Ludwig von Hofmann-Schüler macht aus dem Bild etwas wie eine bedeutende Tapete; eben darum könnte er Tapeten, wo sie am Platz sind, bildmäßig ausgestalten. K. Sch.

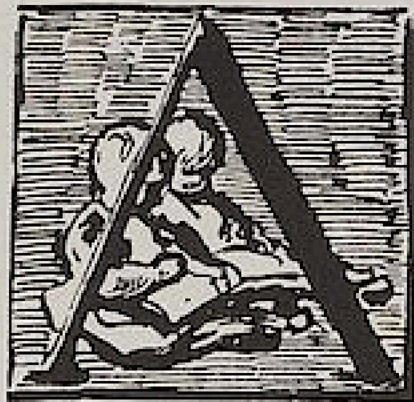
MÜNCHEN

Die jüngste Kollektiv-Ausstellung von Walter Teutsch bei Caspari bedeutete eine angenehme Überraschung. Der Künstler, der ein wenig verspielt war und dessen Kunst den Gefahren Münchener Ateliermalerei zu erliegen drohte, hat offenbar in jüngster Zeit den Kontakt mit der Natur wieder eifrig gesucht. Ohne daß der dekorative, teppichmäßige Charakter seiner Malerei geschädigt worden wäre, ist Teutschs Kunst nunmehr von einer viel größeren, männlicheren Anschaulichkeit erfüllt; mit dem notwendigen Maß von Plastik verbindet sich Klarheit des Kolorits, das nicht nur spielerisch wirkt, sondern auch sachliche Funktionen erfüllt. — Bei Thannhauser lernte man in Flora Klee-Pályi eine temperamentvolle Zeichnerin kennen, von sehr witziger, illustrativer Begabung. A. L. M.

WIEN

Der Ungarische Verein neuer Künstler stellt sich im Hagenbund mit einer bemerkenswerten Ausstellung vor. Die Werke dieser Gruppe lassen erkennen, wie die mit großem Eifer aufgenommenen westlichen Keime auf dem heißeren und ungepflegteren östlichen Boden wilder und glühender aufgehen, wie einzelne der angestammten Begabung entspringende Volkskunstelemente in die raffinierte Malkultur, die die ungarischen Künstler zumeist direkten Studien in Paris verdanken, grell und auffrischend einschlagen. Dieser Grundzug der Magyarisierung des Französischen oder der Nationalisierung des kosmopoliten europäischen Stils ist der interessanteste Gewinn dieser Ausstellung, die eine bahnbrechende Persönlichkeit von internationalem Format nicht kennen lehrt, aber einige sympathische Bekanntschaften vermittelt. Die meisten Mitglieder der Gruppe sind ganz jung und schlagen sich mit allerhand Problematik dieser letzten Jahre herum; unter den Gereifteren scheint Matisse — mit vielfacher Umsetzung ins Van Dongenhafte — den stärksten

Einfluß geübt zu haben. Hierher gehört der Führer der Gruppe Vaszary János, dessen Wandlung aus dem Impressionismus in eine Art expressiven Dekorationsstils ein Stück europäischer Kunstentwicklung wiederspiegelt; ähnliche Eindrücke hat ein anderer Künstler von lang bewährtem Ruf, Csók István, mit gutem Erfolg in den Dienst altungarisch anmutender Motive gestellt. Kemény László versucht durch Vereinfachung von Form und Farbe in der Art von Georges Rouault einem modernen Sittenbild Ausdruckskraft und zwingenden Stil zu geben. Eine der frischesten Erscheinungen ist Emöd Aurel, dessen gut aufgebaute und farbensatte Landschaften bei aller Kraft doch zart und geschmackvoll bleiben. Ist man bei den anderen Künstlern versucht, um Unbekanntes an Bekanntes anzuknüpfen, geläufige Malernamen zur Charakterisierung heranzuziehen, so fällt dies bei Emöd nicht ganz leicht, der sich selbständig mit Aufgaben auseinandersetzt, die etwa auch für Kokoschka oder Per Krogh aktuell sind. H. T.



UKTIONSNACHRICHTEN

Während zu Ende des vergangenen Jahres der Kunstmarkt unter dem Zeichen der üblichen Weihnachtsruhe stand, bereiten sich nun für das Jahr 1928 große Ereignisse vor. Zwei der bedeutendsten deutschen Privatsammlungen sollen zum Verkauf gestellt werden. Auf die bevorstehende Auflösung der fürstlich hohenzollernschen Sammlung in Sigmaringen haben wir bereits hingewiesen. Die Verhandlungen sind inzwischen fortgeschritten, und es scheint, daß es zu einer öffentlichen Versteigerung kommen wird. Das Ende des Sigmaringer Museums ist eine der bedauerlichen Folgeerscheinungen der Nachkriegszeit. Denn es handelt sich um eine der bedeutendsten und gepflegtesten kleineren fürstlichen Sammlungen Deutschlands, doppelt reizvoll in der anmutigen landschaftlichen Umgebung und allen Besuchern eine der köstlichsten Erinnerungen von Kunstreisen im Süden des Reiches.

Es scheint, daß die vielberufene Liste der national wertvollen Kunstwerke auch diesmal einen wirksamen Schutz gegen die Ausfuhr nicht zu gewähren vermag. Noch immer haben im Ernstfall die wirtschaftlichen Notwendigkeiten sich stärker erwiesen als ein mit dem Odium willkürlichen Eingriffes in das Privateigentum belastetes Gesetz. Die Furcht vor der Verschleuderung nationalen Kulturgutes war in der Inflationszeit berechtigt, und das Vorbild Italiens lockte zur Nachahmung. Aber das Gesetz, wie es zustandekam, war nicht mehr als eine Notverordnung, und es wäre besser, es im Ganzen zu revidieren, als es von Fall zu Fall zu durchlöchern.

Wie die Verhältnisse jetzt liegen, gibt jede Freigabe eines geschützten Kunstwerkes, die von den Behörden genehmigt wird, Anlaß zu heftigen Erörterungen in der Presse, die mehr Verwirrung als Nutzen stiften. So gab es erst kürzlich eine Debatte wegen des Verlustes eines Gemäldes von Dürer, der heiligen Familie, die vor etwa zehn Jahren in Portugal entdeckt und durch den Kunsthandel nach Deutschland gebracht worden war. Herr von Schwabach, der damals das Bild kaufte, hat es nun wieder veräußert, und wer das Bild kannte — es war vor zwei Jahren in der Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins in der Akademie zu sehen —, wird den Verlust nicht zu hoch veranschlagen, da es sich um ein wenig erfreuliches und überdies schlecht erhaltenes Werk des Meisters handelte.

Wir möchten bei dieser Gelegenheit aber zum Ausdruck bringen, daß es uns überhaupt nicht als ein nationales Unglück erscheint, wenn ein Meisterwerk deutscher Kunst den Weg in ein ausländisches Museum findet. Wir sind im Gegenteil der Meinung, daß in den großen öffentlichen Sammlungen der Welt die deutsche Kunst viel zu gering vertreten ist. Wir würden es begrüßen, wenn in London, Paris und New York die Abteilungen alter wie neuer deutscher Kunst an Ansehen und Bedeutung zunähmen. Denn überall steht die deusche Kunst hinter der Kunst Italiens, der Niederlande, Frankreichs ungebührlich zurück. Man sieht und weiß im Ausland viel zu wenig von deutscher Malerei und Plastik. In allen unseren Museen wird die Kunst fremder Nationen mit Eifer gesammelt. So sollten auch wir einen gesunden Austausch nicht verhindern und die Ausfuhr deutscher Kunstwerke nicht erschweren, die im Auslande dem deutschen Namen Ruhm und Ehren zu werben imstande sind. Anders lagen die Verhältnisse in Italien, das die Museen der ganzen Welt mit Kunstwerken versorgt hatte, das ein reines Kunstausfuhrland gewesen ist, bis es durch ein Gesetz die Grenzen verriegelte. Der deutsche Kunstbesitz ist heute in so weitgehendem Maße in öffentlicher Hand gesichert, daß kein Grund besteht, die Abwanderung eines einzelnen Werkes von Dürer zu beklagen, und daß man es mit Freude begrüßen sollte, wenn ein Menzel oder ein Leibl den Weg in ein ausländisches Museum fände.

Deutschland ist im Gegenteil während der letzten Jahrzehnte vor dem Kriege das stärkste Kunsteinfuhrland in Europa gewesen, und es ist eine zwar bedauernswerte, aber unvermeidliche Folge der allgemeinen Minderung des Wohlstandes, wenn der Kunstbesitz nun wieder nach reicheren Ländern abzuwandern strebt. Daß dieser Prozeß noch keineswegs abgeschlossen ist, beweist die bevorstehende Auflösung der Sammlung Oskar Huldschinsky in Berlin, deren Versteigerung das große Ereignis des Kunstmarktes im Jahre 1928 zu werden verspricht. Als Huldschinsky im vergangenen Jahre seinen Raffael nach Amerika verkaufte, erhoben sich schon einmal die üblichen Klagen über die Schwäche der Behörden, die ihrem Gesetz keine Achtung zu erzwingen vermöchten. Die Klagen werden sich gewiß jetzt wiederholen, denn es besteht kein Zweifel, daß die Freigabe der durch die Liste geschützten Kunstwerke erfolgen wird. Auch in diesem Falle sind wir ketzerisch genug, in solche Klagen nicht einzustimmen, da uns der Nutzen, den die Allgemeinheit aus dem Vorhandensein einer kostbaren Privatsammlung in einer Tiergartenvilla zieht, nicht erheblich zu sein scheint.

Als früher der Reichtum so groß war, daß man aus großen

Privatsammlungen einen erheblichen Zuwachs der Museen durch Erbanfall oder Schenkung erhoffen konnte, war ein Interesse der Allgemeinheit begründet. Aber solche Hoffnungen haben sich leider nur in seltenen Fällen erfüllt. Heute leben die großen Mäzene jenseits des Ozeans. Amerika hat den Krieg gewonnen. Einst war es üblich, daß der Sieger Kunstwerke als Trophäen heimführte. Heute wird weniger geraubt und geplündert — obwohl es bekanntlich auch ohne Vergewaltigungen auf diesem Gebiete nicht ganz abgegangen ist —, aber die Macht des Geldes leitet den Strom des noch beweglichen Kunstgutes in das Land, das durch den Krieg zum Gläubiger der Welt geworden ist. Seien wir zufrieden, daß unsere öffentlichen Museen die Zeiten des Wohlstandes so gut genutzt haben, und klagen wir nicht zu sehr und nicht zu Unrecht, wenn wir jetzt manches von dem einst erworbenen Besitz unser Land wieder verlassen sehen.

*

In Paris wurden am 17. Dezember moderne Bilder versteigert. 23 Gemälde wurden in einer halben Stunde für 1071000 frs verkauft. Bilder von Matisse brachten 142000, 85000, 67000 und 78000 frs.; für Henri Rousseaus Bildnis Brummer bezahlte der japanische Sammler Baron Fukushima 39000 frs. Renoir: Rosenstilleben 162000 frs., ein Stilleben mit Handschuhen brachte 60000 frs.

GRIECHISCHE REISEN

VON

WILHELM WAETZOLDT

Das Reisebuch ist eine schwierige literarische Form. Redet der Reisende mehr von sich als von dem Lande, das er bereist, so muß er schon ein sehr bedeutender Mensch sein, soll sein Buch nicht feiner empfindende Menschen verstimmen. Beschreibt der Reisende nur, was er gesehen hat, tritt er also ganz hinter seinem Gegenstand zurück, so fragt man mit Recht, ob für die Darstellung eines Landes nicht eine andere, systematischere Form am Platze sei. Die gute Mitte zwischen Bekenntnis und Beschreibung, zwischen subjektivem Erlebnis und objektivem Befund zu halten, erfordert viel Takt, Erfahrung und Geschick. Aber nicht nur nach dem Verfasser, sondern auch nach dem Leser hin gesehen, ist das Reisebuch etwas fragwürdig. An wen wendet es sich eigentlich? An die, die schon selbst einmal da waren? Ein undankbares Geschäft: will doch jeder sein eigenes Bild des Landes in der Auffassung des Autors wiederfinden oder etwas unerhört Neues erfahren. Das verführt viele Reiseschriftsteller zu Kapriolen der Originalität. Aus lauter Angst, Bekanntes und Allgemeingültiges zu sagen, suchen sie das kaum Kennenswerte auf und verkünden sie das nur für sie selbst Gültige. Noch schwieriger aber liegen die Dinge, wenn der Reiseschriftsteller in erster Linie für ein Land werben, wenn er auf künftige Reisen vorbereiten, nicht an gemachte Reisen erinnern will. Dann wird sein Buch um so besser sein, je mehr es Sehnsucht weckt und je lebendiger und „wahrer" es bleibt, nachdem man selbst an Ort und Stelle gewesen ist.

Ein Verlangen nach solchen Büchern ist seit der Wiederöffnung aller Grenzen für den allgemeinen Reiseverkehr, von Jahr zu Jahr steigend, zu beobachten. Wer nicht in Person reisen kann, will es wenigstens mit dem Reisebuch in der Hand tun. Die altbekannten Reiseländer zeigen unserer Generation, deren Weltbild, Lebens- und Menschenauffassung von Grund aus sich wandelt, eine neue Physiognomie. Bisher hauptsächlich von Berufsreisenden besuchte Länder aber erschließen sich mehr und mehr den erleichterten und modernisierten Formen unserer Bildungs- und Vergnügungsreisen. In die erste Gruppe der altbekannten, aber neu gesehenen Reiseländer gehören Italien, Südfrankreich, Ägypten — man denke an die Reisebücher von Scheffler, Hausenstein, Meier-Graefe (auch auf mein Buch über die Wandlungen der Italiensehnsucht: „Das klassische Land" darf ich hinweisen). Zur zweiten Gruppe der neuen Touristenländer zählen z. B. Tripolitanien, Dalmatien und Griechenland.

Kürzlich ist ein Reisebuch über Griechenland erschienen, das durchaus noch vom Standpunkt des wissenschaftlichen Berufsreisenden — freilich eines Humanisten höchsten Ranges! — die Wahlheimat der Archäologen und Künstler schildert. Ich meine: Johann Jakob Bachofens „Griechische Reise" (Heidelberg, Verlag R. Weißbach, 1927). Den neuen Typus des Reisebuches aber vertreten die beiden Bücher des Hamburger Kunsthistorikers Hans Börger: „Griechische Reisetage" 1925 und „Fahrten in der Ägäis" 1927 (beide Hamburg, Johann Trautmanns Verlag). Bachofen ist 1848, Börger 1924 und 1926 gereist. Der große Schweizer Gelehrte, dessen ganze Bedeutung erst jetzt in die Erscheinung zu treten beginnt, zeichnet autobiographisch seine Reiseerlebnisse auf, an eine Publikation hat er nicht gedacht. Börger wendet sich bewußt nicht an die Fachleute, sondern an einen größeren Kreis von Natur- und Altertumsfreunden, denen das Thema Griechenland eine Herzensangelegenheit ist. Erinnerung bei denen, die Hellas schon kennen, Sehnsucht zu erregen bei denen, die es noch nicht geschaut haben, ist sein Ziel. Der erste Band schildert das griechische Festland, der zweite beschreibt die Inselwelt. Beide Bücher sind liebenswürdig, weil sie aus Liebe für ihren Stoff, nicht aus bloßem Wissen um ihn geschrieben sind. Börger sucht und findet den Einklang zwischen Natur und Kunst, zwischen Landschaft und Trümmerwelt Griechenlands. Er reist aber — gottlob! — nicht nur als ein Kunsthistoriker, sondern als lebendiger Mensch und so sieht er, daß es lebendige Griechen und ein lebendiges Volksdasein gibt. Das Naive und das Sentimentalische, das Romantisch-Deutsche in der Reisestimmung und das Südlich-Klassische in Landschaft und Kunstwerken verschmelzen zu einem reinen Klang. Börger ist ein feiner Mensch, der im rechten Augenblick zu schweigen versteht, ein Gelehrter, der mehr weiß als er sagt und ein Schriftsteller, der — besonders in dem zuerst erschienenen Buche — lebendig und von der Heiterkeit des Himmels, unter dem er schreibt, beschwingt, durch sein geliebtes Land fährt. An der Auswahl der schönen und reichbemessenen Abbildungen spürt man den archäologisch geschulten und unterstützten Kunsthistoriker und den von Haus aus in ästhetischen Dingen anspruchsvollen künstlerischen Menschen.

EINE GESCHICHTE DES SPIELZEUGS

VON

KONRAD HAHM

Zugleich mit der künstlerischen Eroberung der technischen Formgebiete ist auch das Gebiet der primitiven und anonymen künstlerischen Gestaltung für die Kunstwissenschaft erschlossen worden. Die überlieferte historische und klassenmäßige Trennung in kunstwürdige und kunstunwürdige Gebiete wurde zugunsten einer einheitlichen Problemstellung gegenüber den Fragen der Kunst und der gestaltenden Arbeit aufgegeben, unterstützt durch Einbeziehung soziologischer, morphologischer und ethnologischer Gesichtspunkte.

Ein ewig neues und fruchtbares Thema ursprünglicher Formgestaltung ist das Spielzeug. Es ist eine Materie, die ebenso stark das ewig Zeitlose enthält, die Urinstinkte der Gestaltung, die das Kind beansprucht, wie sie auch die Reflexe der Mode, des Volkshumors, des Zeitgeschmacks und der Zeitgeschichte dokumentiert. Auch das Spielzeug erhält jetzt nach der Entdeckung seiner Würdigungsmöglichkeit in einem Werk von Karl Gröber: „Kinderspielzeug aus alter Zeit" (Deutscher Kunstverlag, Berlin 1926) die ihm zukommende Beachtung. Dieses Buch ist eine erste Kunstgeschichte des Spielzeugs und muß, über seine vorzüglichen Eigenschaften als gründliches Werk der Museumsforschung, über seine wissenschaftliche Gliederung und Differenzierung hinaus, als ein wertvoller Beitrag zum Formproblem im künstlerischen Schaffen begrüßt werden.

Der Text ist in eine Folge von Monographien eingeteilt, die zeitlich vom Spielzeug der Antike und des Mittelalters bis zum neunzehnten Jahrhundert an der Hand von Spezialthemen (das Puppenhaus, die Puppe, der Zinnsoldat, mechanisches und automatisches Spielzeug, Papierspielzeug u. a. m.) das riesige Gebiet charakterisieren und dabei auf die Herstellung und den Handel, sowie auf die Beziehungen zur Kulturgeschichte eingehen.

Das außerordentlich interessante Bildmaterial bringt, entsprechend der Abgrenzung auf Europa und das alte Ägypten, Beispiele aus den europäischen Museen, aus Berlin, Belgrad, Haag, Kopenhagen, Leyden, London, Paris, Prag, Stockholm, Warschau, Wien, Zürich.

Es vermittelt einen umfassenden Überblick der Schöpfungen aus der Welt des Kindes und gibt auch wertvolle Anregungen für unsere zeitgenössischen pädagogischen Bestrebungen, die heute wieder auf den psychologischen Voraussetzungen von Spiel und Spielzeug die Grundlagen von Lehre und Schule neu aufbauen wollen.

INGRES-ANEKDOTEN

Ingres war in seinen Neigungen ebenso exklusiv wie in seinen Abneigungen. Er befahl seinen Schülern, die Augen abzuwenden, wenn sie im Louvre an den Rubens vorbei mußten, ließ aber nichts an die Antike oder Raphael kommen. Als er von der Restauration des heiligen Michael hörte, stürzte er sich in den nächsten Fiaker und fuhr darin außer sich nach Saint-Cloud, wo er den Kaiser mitten aus dem Ministerrat holen ließ, um die geplante „Schändung Raphaels" zu hintertreiben, die in Wirklichkeit in der Beseitigung einiger nachträglicher Übermalungen bestand.



ENGLISCHE PUPPE. 18. JAHRH.

AUS „K. GRÖBER, KINDERSPIELZEUG AUS ALTER ZEIT". DEUTSCHER KUNSTVERLAG, BERLIN

Nichts ging ihm über seine Überzeugungen. Und er verteidigte sich in seinen Notizen gegen den Vorwurf der Exklusivität mit dem Satz:

„Non, je ne suis pas exclusif, ou plutôt je ne le suis que contre le faux."

*

Als Delacroix aus dem Hôtel de Ville kam, wo er die Apotheose Napoleons I. von Ingres gesehen hatte, soll er gesagt haben:

„Je sors de chez M. Ingres, et je l'ai laissé dans tout le froid de la composition."

*

Als ein Schüler Ingres um seine Meinung über Delacroix anging, erhielt er zur Antwort: „C'est un homme de génie, mais n'en parlez pas."

Als daraufhin Delacroix um seine Meinung über Ingres ausgefragt wurde, erwiderte er lachend: „C'est un homme de talent, mais n'en dites rien."

*

Ingres und Delacroix trafen sich einmal zufällig unter der Türe zum Institut, wo sie beide an einer Sitzung teilnehmen wollten. Ingres streckt dem jüngeren Kollegen spontan die Hand entgegen, und Arm in Arm betreten die bisher unversöhnlichen Gegner den Sitzungssaal.

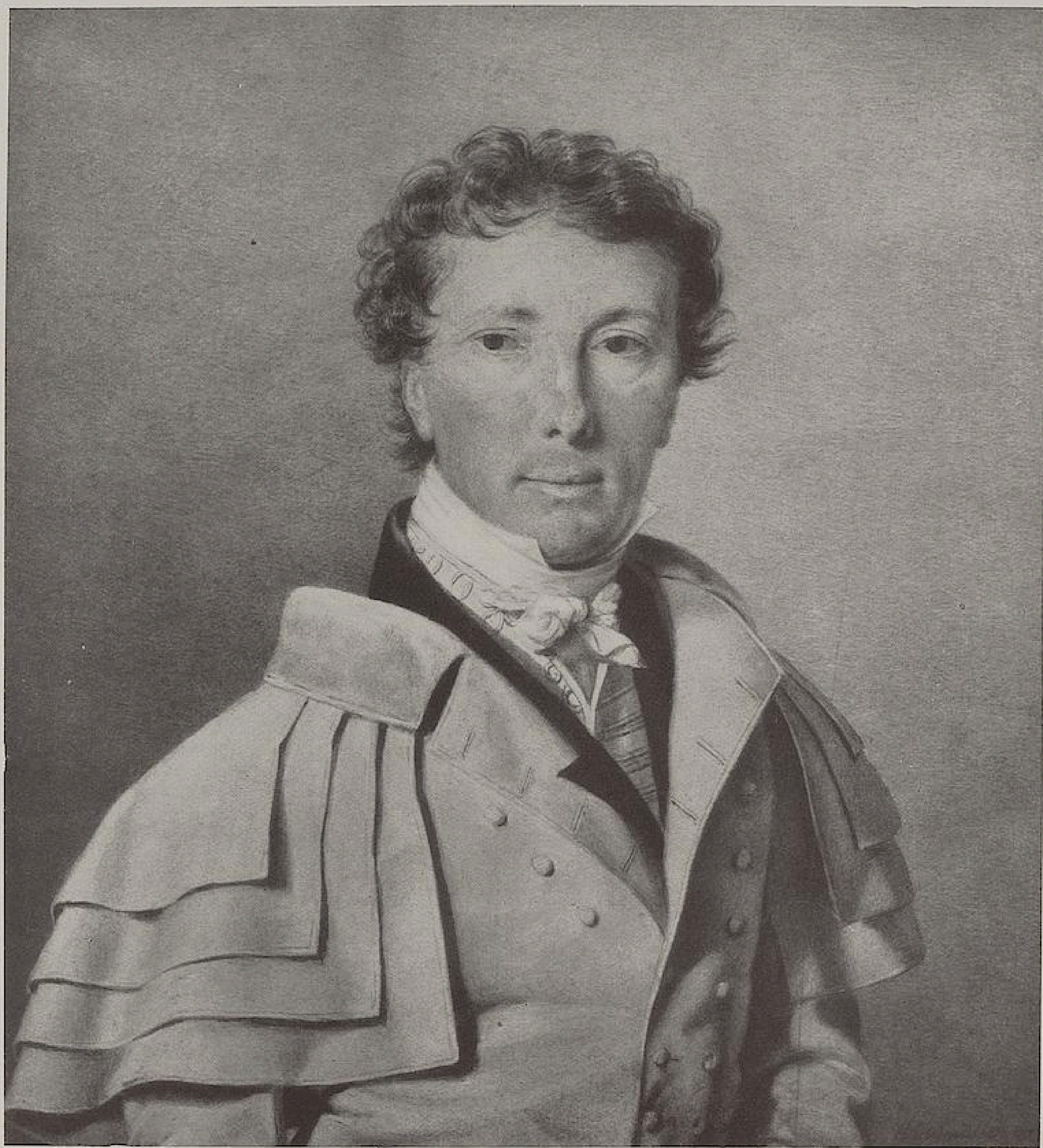
„C'est le dessin au bras de la couleur!" murmelt hinter ihnen eine Stimme.

*

Noch mit 86 Jahren kopierte Ingres ein Gemälde von Giotto. Er wurde von jemand gefragt, warum er das tue. Der Greis antwortete:

„Pour apprendre!"

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JANUAR, AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



FERDINAND WALDMÜLLER, SELBSTBILDNIS. AQUARELL. 1829

SAMMLUNG DR. HERM. EISSLER, WIEN. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN



VOM RESTAURIEREN DER ALTEN BILDER

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

Restaurieren, Wiederherstellen: Absicht und Aufgabe dieser Tätigkeit scheinen darauf gerichtet zu sein, ein Monument, ein Bauwerk oder ein Gemälde in den ursprünglichen Zustand zurückzuversetzen. Wir möchten ganz das sehen, was der Autor erblickte, gleich nachdem er seine Gestaltungsabsicht verwirklicht hatte. Dieser Wunsch kann in den meisten Fällen nicht erfüllt werden. Das Bild hat sich verändert auf vielerlei Art. Manches hat die Zeit getan, und anderes haben Menschen angerichtet. Die Farbschicht hat sich nicht gehalten, ist hart geworden, rissig, vom Licht ausgesogen, nachgedunkelt. Das sind Schäden, übrigens nicht unter allen Umständen Minderungen des Kunstwertes, die nicht beseitigt werden können. Und auch, was die Menschen getan haben, läßt sich nicht völlig austilgen. So ist das platt gebügelte Impasto der Farbe unwiederbringlich verloren. Das Bild ist gefirnißt und wieder gefirnißt worden, die Firnisschicht, die das Gemälde trübe macht, öfters bis zur Unkenntlichkeit, kann entfernt werden, aber den dunkelen Rest von altem Schmutz und altem Firnis, der in den Tiefen des unebenen Farbenkörpers und in den Rissen sitzt, vermag keine Reinigung fortzubringen.

Dankenswert und ersprießlich ist die Aktion des Restaurators, soweit sie im Aufdecken, Wiederbeleben, Abnehmen entstellender Zutaten besteht, nicht zwar im Wiederherstellen des ursprünglichen Zustandes, wohl aber im Sichtbarmachen des Originals, soweit es noch vorhanden ist. Überdies beugt der Restaurator konservierend zukünftigem Verfalle vor.

In vielen Fällen ist das Original weder in ganzer Ausdehnung noch in alter Fülle und Kraft erhalten, wie sich oft erst bei der Reinigung oder bei der Regenerierung des Firnisses herausstellt. Teile der Farbe sind ausgebrochen, abgeblättert. Nach der

Entfernung der Übermalung zeigen sich Löcher. Die Zeichnung und Modellierung erweisen sich als teilweise geschwunden, abgerieben, verputzt. Was nun? — Was soll der Restaurator unternehmen gegen den fatal fragmentarischen Bestand, den er zwar nicht verschuldet, aber sichtbar gemacht hat? Tut er nichts, so läuft er Gefahr, bezichtigt zu werden, er habe das Werk beschädigt und im Wert herabgedrückt.

Darf er ausfüllend, ergänzend, Fehlendes ersetzen?

Diese Frage wird mit Ja oder Nein beantwortet je nach dem Standpunkte des Gefragten. Das Kunstwerk ist ein Dokument für den Gelehrten, eine Quelle des Genusses für den Liebhaber und ein Wertobjekt für den Eigentümer.

Daß der Gelehrte die Frage mit einem schroffen Nein beantworten wird, kann nicht zweifelhaft sein. In seinen Augen ist jede Restaurierung, die über das Reinigen, Befestigen und Aufdecken hinausgeht, unerlaubte Fälschung, gleichviel ob sie gelingt oder nicht. Ja, logischerweise muß er die geschickte, das heißt täuschende, Ergänzung für schädlicher und gefährlicher halten als die mißlungene und als solche leicht kenntliche. Er will sehen, was der Autor geschaffen hat, soweit es erhalten ist, und empört sich dagegen, in bezug auf das Fehlende in Unklarheit versetzt zu werden.

Von einem weniger festen Standpunkt urteilt der Kunstfreund. Freilich möchte auch er das authentische Original frei von Zutaten erblicken, er sucht Memlings Kunst, nicht die des Restaurators Müller, aber andererseits fürchtet er, daß Fehlstellen, Löcher, auffällige Mängel und Unterbrechungen des Zusammenhangs ihm das Kunstwerk verleiden könnten. In diesem Dilemma dürften die meisten Kunstfreunde das Recht des Restaurators zu Ausfüllung und Ergänzung anerkennen, vorausgesetzt, daß er, im Geiste des alten Meisters arbeitend, herzustellen vermöchte, was nicht mehr da ist. Hiermit wird aber Unmögliches vorausgesetzt und von dem Restaurator verlangt.

Die Aufgabe ist technisch und stilistisch unlösbar. Memling arbeitete mit gewissen Pigmenten und Malmitteln, der Restaurator mit anderen. Und wenn der Restaurator im Maltechnischen ganz wie Memling vorgehen könnte, wäre er noch nicht imstande, das erhaltene Original zu ergänzen, weil daran — nach Memling — die Zeit gearbeitet hat. Gemachtes gleicht Gewordenem niemals völlig.

Der Restaurator kommt von der Sehweise seiner Zeit nicht los. Seine, wenn auch noch so kenntnisreiche, kopierende, nachahmende Bemühung wird niemals den Stil, den Charakter, den Ausdruck des alten Meisters treffen, sich stets durch Mißverständnisse verraten, und, weil er die verzweifelte Unnatürlichkeit seines Tuns spürt, wird er geneigt sein, durch Trübung und Verschummerung das Neue dem Alten anzugleichen und die Spur seines Weges zu verwischen. Die Mischung von Echt und Falsch, der dumpfe Nebel schlägt sich in der Kunstliteratur nieder als schleimige Phrase.

Der Kunstfreund wird in seiner Scheu und Abneigung gegen ergänzende Restaurierung bestärkt werden, je mehr Erfahrungen er sammelt, je höher seine Kennerschaft sich entwickelt.

Nachdem der Gelehrte den Kunstfreund auf seine Seite gebracht hat, begeben sich beide zu dem Sammler, dem Händler, dem Galeriedirektor. Und nun wird es ernst. Die Frage wird aus dem Gebiet theoretischer Erwägung in dasjenige praktischer Entschlüsse geschoben. Nur wer Eigentümer des Kunstwerkes ist oder doch als Museumsleiter die Rechte des Eigentümers beansprucht, kann dem Restaurator Weisungen geben und die Grenzen des Eingriffs, die Methode der Wiederherstellung bestimmen.

Für den Sammler, den Händler ist das Gemälde ein wirtschaftlicher Wert, auch für den Galeriedirektor, namentlich falls er das Werk erworben hat, da er, wenn auch nicht finanziell haftbar, so doch mit seinem Ehrgeiz, seiner Eitelkeit, seinem Ruf engagiert ist. Nun ist der Wert, der vermeintliche Kunstwert und der Marktwert, in hohem Grade von dem Zustand abhängig. Ein Memling ist um so wertvoller, je mehr davon erhalten ist, je weniger fehlt, je weniger nachträglich hinzugefügt zu sein scheint.

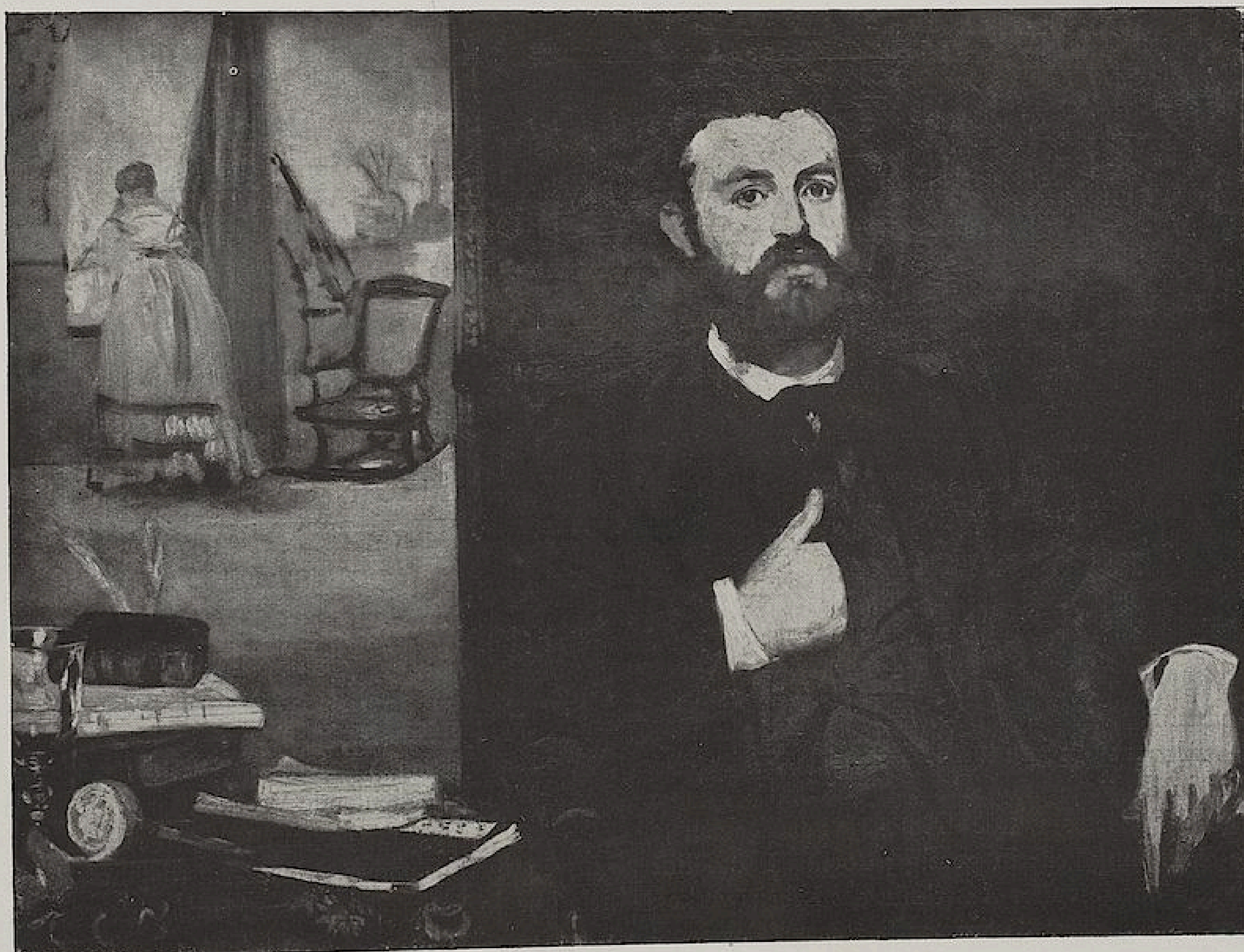
Unter dem Drucke geldlicher Interessen wird die Arbeit des Restaurators abgelenkt und korrumpiert.

Im Grunde wird nicht Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes verlangt, sondern Herstellung des Wertmaximums. Der Restaurator soll etwas tun, es aber so tun, daß niemand bemerkt, daß er es getan habe. Die Richtigkeit der Ergänzung wird nicht an sich geschätzt, sondern nur insofern, als sie zugleich Unsichtbarkeit verbürgt. In bedenklicher Weise wird der subjektive, indi-

viduelle, zeitlich gebundene Geschmack des Sammlers, des Händlers und des Restaurators zur Mitarbeit herangezogen. Das Bild von Memling wird so behandelt, daß es wie makellos erhalten aussieht, zugleich denjenigen Anblick bietet, der gefällig den Erwartungen entspricht, den — natürlich fehlerhaften — Vorstellungen von Memlings Kunst.

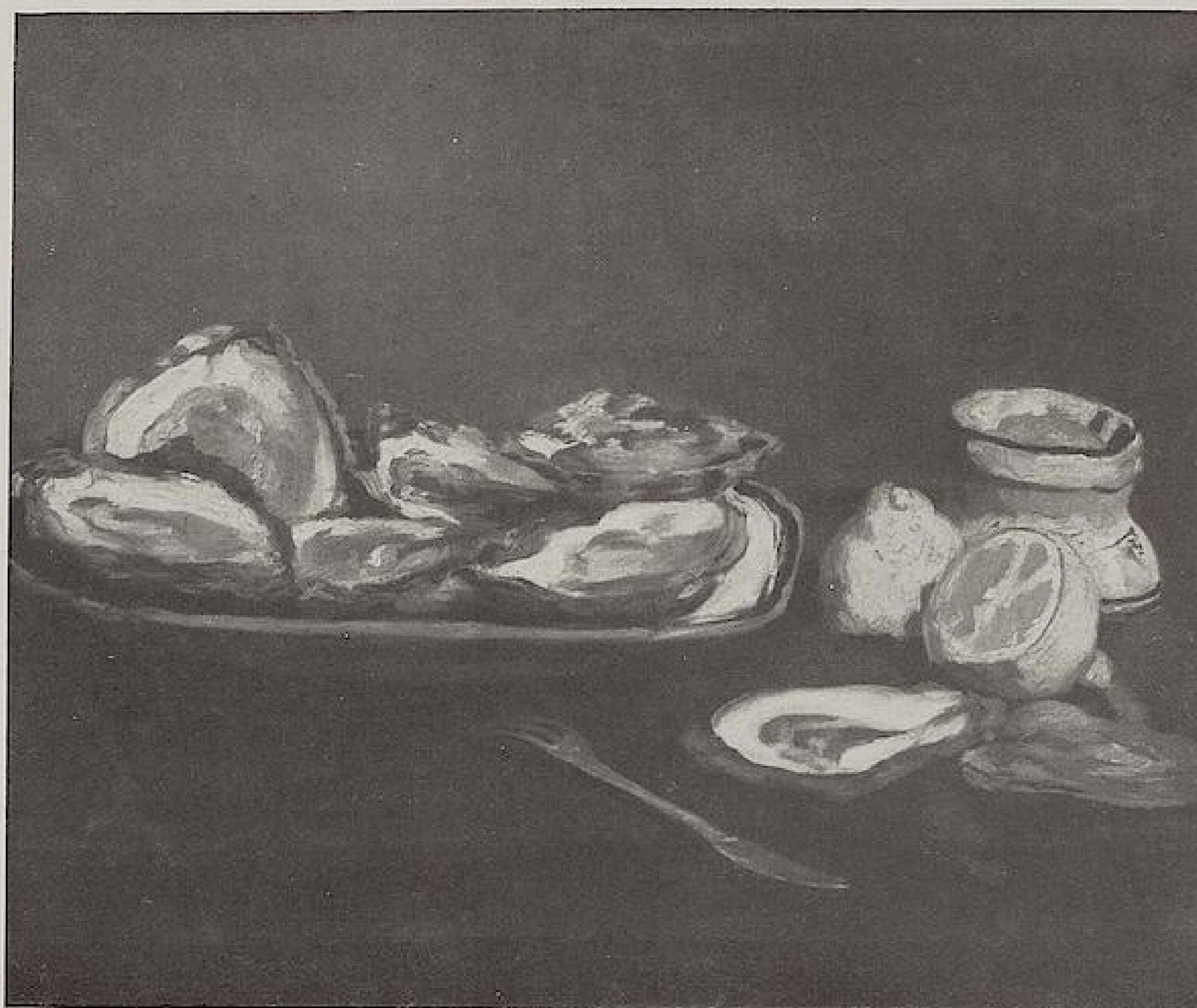
Die unredlich verfälschende Methode wird nicht leicht abzuschaffen sein, solange mit Bildern gehandelt wird. Immerhin wäre es denkbar, daß der Wahn in bezug auf das Aussehen alter Bilder aufgehoben, die Konvention in ihr Gegenteil umgestellt werden könnte. Malen wir uns aus, was geschehen würde, wenn ein fanatischer Kunstforscher als Galerieleiter die seiner Sorge anvertrauten Gemälde nackt und bloß ohne Ergänzungen, Ausfüllungen, frei von ausgleichend tönendem Firnis zeigen würde, wenn die Gewohnheit, Bilder in diesem Zustande zu erblicken, sich ausgebreitet hätte bis in die Kreise der Sammler und Händler hinein. Eine Götzendämmerung, eine Umschichtung der Werte, eine Versachlichung, Ernüchterung und Reinigung des Urteils, eine harte Kur.

Wie der fragmentarische Zustand als Echtheitsmerkmal antiker Skulptur den Gelehrten befriedigt, ohne den Kunstfreund zu verletzen, mögen in Zukunft auch partiell zerstörte Gemälde mit aktiver Phantasie betrachtet werden, die verschönten und ergänzten aber mit Mißtrauen und Unbehagen.



EDOUARD MANET. BILDNIS ZACHARIE ASTRUC. 1863–64

BREMEN, KUNSTHALLE. AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN



EDOUARD MANET, AUSTERNSTILLEBEN. ANFANG DER SECHZIGER JAHRE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

DIE MANET-AUSSTELLUNG
IN DER GALERIE MATTHIESEN

VON

KARL SCHEFFLER

Eine Manet-Ausstellung ist längst fällig. Die letzte ziemlich umfassende Übersicht wurde 1900 in Paris in der Exposition Centennale de l'art français gegeben. Später wurde freilich bei Paul Cassirer die Sammlung Pellerin gezeigt; doch war das nur ein sehr interessanter Ausschnitt des Lebenswerkes, eben weil es eine Privatsammlung war. Gelegentlich der Pariser Jahrhundertausstellung schämten sich die Franzosen noch ein wenig ihres größten Malers des neunzehnten Jahrhunderts. Dann sind aber Bilder Manets ins Louvre gekommen, und heute gilt er auch in seiner Heimat als Klassiker. Die Anerkennung kam spät genug, um andern Ländern, vor allem Deutschland und Amerika, Zeit zu lassen, bedeutende Werke Manets in ihren Besitz zu bringen. Dennoch kann die jetzt als notwendig empfundene Manet-Ausstellung eigentlich nur in Paris gemacht werden. Unter der Bedingung allerdings, daß das Ausland seine besten Bilder herleiht. Nur in dieser Ausstellung könnte eine neue Generation dann erfahren, wer Manet ist, warum er so hoch gestellt wird, warum er, über nationale Feindschaft hinweg sogar, so leidenschaftlich geliebt wird.



EDOUARD MANET, DIE ERSCHIESSUNG DES KAISERS MAXIMILIAN. 1867

KOPENHAGEN, STAATSMUSEUM FÜR KUNST. AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN



EDOUARD MANET, OLYMPIA. AQUARELL. UM 1863
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

An Stelle dieser fälligen Schuld bietet die Berliner Galerie Matthiesen nun eine schöne Abschlagzahlung. Sie hat richtig gefühlt, daß eine solche Ausstellung an der Zeit ist. Mit dem warmen, raschen Idealismus, der dem Leiter dieser Galerie eigen ist, wurde der Plan gefaßt und mit nicht geringer Tatkraft, Geschicklichkeit und Liebe zur Sache verwirklicht. Als ein ungewöhnlicher Erfolg muß es bezeichnet werden, daß es gelang, drei Pariser Staatsgalerien zur Hergabe wichtiger Werke zu bewegen, daß die Museen von Oslo, Kopenhagen und Stockholm Bilder liehen, daß Barbazange den „Alten Musikanten" schickte, daß die deutschen Sammler ihren Besitz liberal zur Verfügung stellten und daß sich auch die Kunsthallen in Hamburg und Bremen beteiligten. Die deutschen Museen hätten freilich noch reicher vertreten sein können und müssen. Was das Louvre getan hat, hätte auch die Nationalgalerie tun sollen. Die Ausstellung hat viel Glanz; wieviel Glanz wäre aber noch hinzugekommen, wenn aus der Nationalgalerie das „Treibhaus", aus der Münchner Staatsgalerie das „Frühstück", aus dem Frankfurter Museum die „Krocketpartie" u. a. hinzugekommen wären! Das ist kein müßiger Wunsch. Die Ausstellung ist sehr schön. Sie gibt am meisten aber denen, die Manet schon kennen. Die Jugend, die die Hauptwerke noch nicht mit Augen sah, steht schwankend da. Angezogen von den Meisterwerken, die vorhanden sind, verwirrt von den schwächeren Arbeiten, auf die man in diesem Fall nicht glaubte verzichten zu sollen, die sich auch im Oeuvre jedes Meisters finden, die für Manet aber nichts bedeuten, da er rücksichtslos nicht Geglücktes verwarf und mit unerhörter Energie das in sich geschlossene Werk anstrebte.

Die Aufgabe der Kritik ist es, jedes Kunstwerk und auch jede Ausstellung an dem höchst Möglichen, an dem von der Absicht selbst umschriebenen Ideal zu messen. Daneben ist es aber auch Pflicht der Kritik, das Mögliche ins Auge zu fassen und danach zu urteilen. Vom Möglichen aus gesehen, ist die Veranstaltung der Galerie Matthiesen überraschend gut gelungen. Sie ist in diesem an Ausstellungserlebnissen reichen Berliner Kunstwinter bisher das stärkste Erlebnis. Sogar die Sorge, ob die zum Teil großen Bilder in den verhältnismäßig kleinen Räumen gut untergebracht werden könnten, war überflüssig. Alle möglichen Einwände wiegen leicht gegenüber der Tatsache, daß eine solche Ausstellung in Berlin zustande kommen konnte, daß der neuen Generation ein-



EDOUARD MANET, DIE WELTAUSSTELLUNG VON 1867. 1867

OSLO, NATIONALGALERIE. AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

mal mehr gezeigt wird, was klassisch schöne Malerei ist, und daß das ewige Gerede vom „l'art pour l'art", von den „Oberflächenreizen" dieser Malerei, von ihrer „Abschilderung zufälliger Erscheinungen" vor den Bildern eines der größten modernen Meister einmal zur Ruhe kommt. Wer vor dem „Balkon", dem Reiter, dem Astruc, dem Zola, dem Landhaus in Bellevue, den Päonien, diese Phrasen, die beständig die Qualität der deutschen Kunst bedrohen, wiederholt, dem ist in dieser Welt dann nicht zu helfen.

Schön kommt das Wesen der Manetschen Kunst in den fast lapidaren Worten zum Ausdruck, die Max J. Friedländer für den Katalog geschrieben hat. Er schließt so: „Dies ist noch Musik" hat ein Dichter abweisend von dem Werk eines anderen gesagt. „Dies ist noch Dichtung" hätte Manet von den Bildern seiner Vorgänger sagen können. In der Tat können Manets Bilder nur schauend erlebt werden. Man hat dem Künstler vorgeworfen, seine Malerei sei gleichgültig; was er darstellt ist aber die erhabene Indifferenz der Natur. Er malt bewegte Ruhe. Schein und Wesen sind ihm nicht Gegensätze: das ist das Undramatische seiner Kunst. Er bietet die Natur aus erster Hand dar; er ist naiv wie ein Grieche. Man kann nicht einfacher und wahrer sein, und in beidem nicht reicher. In einer wunderbaren Weise ist diese Malerei revolutionär und konservativ in einem. In keinem Zug ist sie gealtert, sondern nur immer lebendiger geworden. Das kommt: weil sie das Leben nicht mittels der Gedanken entheiligt hat. Sie bleibt stark, weil sie nicht die Superlative suchte, sondern das Richtige. Und weil sich über das Richtige nicht reden läßt, ist über Manets Kunst so wenig zu sagen wie über die Bilder von Frans Hals, die ebenso herb und süß sind, ebenso klar und ohne Ausflüchte. Es ist da und lebt. Manet sah die Erscheinung rasch und scharf und hatte sie dann ganz. Denn er trug eine Synthese in sich. Er überredet nicht, er offenbart. Und befreit dadurch. Er hat einer ganzen Zeit das befreit, was man die Phantasie des Auges nennen kann. Alle Wahltraditionen sind ohne Anstrengung verschmolzen. Mit aristokratischer Sicherheit. Kein moderner Maler ist vornehmer und zugleich ursprünglicher; keiner war zugleich so sehr ein Kind seiner Zeit und der Ewigkeit. Der Pinsel schwärmt weltlich. Mit einem Nichts an Mitteln kommt er aus und schafft doch Urbilder des Lebens. Und so hat Manets Paris sich zur Welt ausgeweitet; zu einer Welt, in der wir höchstes Glück gefunden haben.



EDOUARD MANET, DAMENBILDNIS. UM 1880. PASTELL
AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

In welchem Grade der Achtundzwanzigjährige schon Meister war, zeigt in der Ausstellung das Austernstilleben. Das alte Holland und die Kunst Chardins scheinen wiedergeboren. Unbeschreiblich, wie das perlmuttrige Innere der Schalen und die rauhe Außenseite, wie das gelbliche Fleisch der Austern, wie die Zitrone gegeben ist, wie der Pinselstrich lebt und scheinbar spielend gestaltet. Hier zeigt sich schon das rätselhafte Genie Manets, alles, was der Technik gemeinhin zugeschrieben wird, wie Inspiration erscheinen zu lassen.

Dieses angeborene, mit prachtvoller Konsequenz ohne Seitenblicke kultivierte Malvermögen triumphiert in dem Zola-Bildnis. Im ganzen ist der Bildraum ja etwas voll, die Gegenstände häufen sich ein wenig zu sehr. Doch wie ist das alles gemalt! Man betrachte so ein Auge, das Stillleben im Hintergrund und das Buch, das Zola aufgeschlagen in Händen hält. Mit der größten Leichtigkeit die größte Vollendung. Es gibt Details in dem Bild, die kein Maler jemals übertroffen hat.

Noch schöner ist das Bildnis des Dichters Astruc. Es ist strenger, herber und mit Bewußtsein komponiert. Venetianisches klingt an. Es überrascht und bezwingt die merkwürdige Zweiteilung, die eindringliche Darstellung des Raumes, die Kraft in der Malerei der Gestalt, der Ausblick nach hinten und der Glanz des Stillebens links vorn. Die Gesamtwirkung ist heute noch so schlagend wie am ersten Tag. Manet hatte das Geheimnis, Delikatesse mit Monumentalität zu vereinen. Nirgends wirkt er mehr wie ein alter Meister als in diesem Bildnis, und nirgends ist es auch moderner.

Die stärksten Eindrücke gehen in dieser Ausstellung von den ganz auf Hell-Dunkel gestellten Bildern aus. Ein hinreißendes Meisterwerk kräftigster Graumalerei ist in diesem Sinne die Studie zur „Erschießung Kaiser Maximilians". Das Bild hat jene innere Größe, die vom Format unabhängig ist. Wie Manet zu dieser freien Größe kam, zeigen Bilder wie der „Alte Musikant" oder wie der „Knabe mit Hund". Dort sieht man die Brücke von alter spanischer Kunst zum unmittelbarsten Leben, man sieht, wo der Eroberer von Neuland ausging. Hier steht das junge Genie im Kreise der alten Meister — der spanischen, italienischen und holländischen — wie der junge Jesus im Tempel unter den Schriftgelehrten.

Zu den schönsten Werken der Ausstellung gehört der „Balkon". Das Bild ist machtvoll und sanft aufgebaut aus Schwarz, Weiß und Grün. Diesen Dreiklang wird man nicht wieder los. Die Frau im Vordergrund wird sehr bewundert; doch gebührt dem jungen Mädchen rechts vor ihr der Preis. Was gehen uns diese drei Menschen an? Und sind doch unvergeßlich. Wenn man sagt, das Bild sei hinreißend gemalt, so umschreibt dieses Wort ohne weiteres auch das Menschliche. Der „Balkon" scheint nachgedunkelt zu sein, auch beginnt er schon zu reißen. Wehmütig mag man bedenken, welch relativ kurze Lebensdauer Meisterwerke der Ölmalerei haben.

In solchen Bildern ist eine unfaßbare, visuelle Romantik. Sie ist in hohem Maße auch in dem Reiter und der Reiterin von 1870 und 1876. Der Reiter wird als Studie bezeichnet. (Weswegen es besonders ruchlos ist, wenn gewisse Studien Ma-

nets fertiggemalt werden, um sie verkäuflicher zu machen. Man nennt es restaurieren.) Diese Reiterbildnisse überzeugen vor allem durch ihre Bewegtheit, durch die Kraft und den Adel der Farbe und durch die zauberhafte Art, wie der Pinsel gezeichnet hat.

beiden Männer, der Knabe im Vordergrund und die Gruppe links! Ein Genrezug wird verspürt; doch ist alles Genrehafte auch wieder überwunden. In einer freien und heiteren Weise. Manets Größe ist stets heiter.

Das beweisen die herrlichen Stilleben: die



EDOUARD MANET, DER BALKON. 1869

PARIS, MUSÉE DU LUXEMBOURG. AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN

Neu ist den meisten Besuchern „Die Weltausstellung von 1867". Das Bild hat eine dekorative Haltung. Doch wird dem entwerteten Wort dekorativ mit solcher Malerei die Würde zurückgegeben. Wie reich ist das Bild daneben an prachtvollen Einzelheiten: die Soldatengruppe rechts, die

Päonien, die Melone. Die Malerei kann nicht wahrer, geschmeidiger, besonnener, temperamentvoller sein, die Oberfläche kann nicht schöner sein und die Technik nicht souveräner und vergeistigter. Hier ist jene Richtigkeit der Formen, Töne, Valeurs und der Technik, die den Ewigkeitszug hat.

Unter den späten Landschaften nimmt das „Landhaus in Bellevue" (1880) den höchsten Rang ein. Wie das Dach im Raum, in der Luft dasteht! wie es mit den roten Schornsteinen nur so jubelt! Im grünen Buschwerk des Gartens hat die gestaltende Kraft etwas nachgelassen. Vorn aber, wo die Frau im Grase sitzt, wo eine Gießkanne in der Sonne steht, ist wieder alles geglückt.

In der Einzelbeschreibung weiterzugehen, fehlt es an Raum. Es genügt aber auch das Angedeutete, da von Manet, dem Maler, Zeichner, Aquarellisten und Pastellisten an dieser Stelle ja unendlich oft schon die Rede war. „Kunst und Künstler" ist vom ersten Heft an für Manets Genie eingetreten.

Darum sei nur noch dieses gesagt: Wer zu Manet ein Verhältnis findet, wer ihn liebt, dem kann es in der Welt nie ganz schlecht gehen. Denn seine Augen sind gesegnet.



EDOUARD MANET, LANDHAUS IN BELLEVUE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN



LEOPOLD KUPELWIESER, DER ZUG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE. BLEISTIFT- UND FEDERZEICHNUNG
WIEN, AKADEMIE DER KÜNSTE

AUSSTELLUNG VON NAZARENERZEICHNUNGEN IN WIEN

VON

HANS TIETZE

Wien spielt in der Geschichte der Nazarenerkunst eine eigentümliche Rolle. Inmitten der nachwirkenden josefinischen Geistigkeit und des in einen dünnen Klassizismus ausklingenden Spätbarock ist es hier — 1810 in dem bekannten Konflikt Friedrich Overbecks und seiner Genossen mit den Professoren der Akademie — zur ersten Proklamierung der neuen Kunstgesinnung gekommen; nicht einheimische, sondern eine Gruppe fremder Künstler hat hinter der Tagesmaske der Stadt ihr ewiges Antlitz geschaut, aus ihrem eigenen Ernst die Kunstauffassung gewonnen, die ihr Gefühl für die Hauptstadt des katholischen Deutschland forderte. Ihre Revolution ist mehr eine ethische als eine ästhetische; was sie an Formveränderungen einschließt, ist Ausfluß einer neuen Sittlichkeit; ihr Gefühl für klare Form, ihre Zartheit der Linienführung, ihre Innigkeit und Geistigkeit der Auffassung entspringen — wie ihr Mangel an sinnlicher Schönheit und dekorativen Werten — der Umwandlung im Zentrum. Ein im Innersten verändertes Weltbild mußte es auch in seiner äußeren Wiedergabe sein.

Jener erste Anlauf hat nur die Verpflanzung des nazarenischen Gedankens nach Rom zum Ergebnis gehabt; in Wien selbst blieb der Versuch ebenso bodenfremd wie der einer zweiten Gruppe von abermals nicht österreichischen Künstlern, die sich hier ein halbes Dutzend Jahre später um den Dessauer Ferdinand Olivier zusammenschloß. Trotz des ge-



JOHANN SCHEFFER VON LEONARDSHOFF, SELBSTBILDNIS
BLEISTIFTZEICHNUNG

WIEN, SAMMLUNG DR. HEYMANN



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, BILDNIS DES MALERS
SCHEFFER VON LEONARDSHOFF

BLEISTIFTZEICHNUNG ZUM „RÖMISCHEN PORTRÄTBUCH". WIEN, AKADEMIE

ringen zeitlichen Abstandes ist der Unterschied zwischen beiden Gruppen ein merklicher. In der älteren herrscht die jugendliche Unbedingtheit Friedrich Overbecks vor, in der jüngeren die künstlerische Reife Oliviers und der philosophische Geist Friedrich Schlegels; jene ist in der Empfindung stärker, in der Zusammensetzung volkstümlicher; die Jünglinge, die sich um Overbeck scharen — — Hottinger, Wintergerst, Vogel, Sutter —, sind mit Ausnahme von Pforr handwerklicher und naiver, ungeschickter und künstlerisch unbegabter, ihre Kunst fast ausschließlich auf dem Gefühlsgrunde aufbauend. Der Oliviersche Kreis ist bewußter und verfeinerter, stärker der Tradition verpflichtet, enger mit den literarischen Zeitströmungen verflochten; es fehlt ihm die unerbittliche Herbheit, die Overbecks Erscheinung die Eisigkeit, aber auch die strenge Größe verleiht, dem kultivierten sächsischen Malerssohn Julius Schnorr und dem Sprößling des intellektuellen Berliner Judentums, Philipp Veit, eignet dafür ein Hang zum Kompromiß, der ihre Werke runder, abgeschliffener, aber auch lebenswärmer macht. Erst in der dritten nazarenischen Gruppe — bei der stärkeren Spannung geistigen gegenüber dem leiblichen Leben könnte man in der dritten Generation sagen, obwohl die Geburtsdaten der zugehörigen Künstler nur um ein geringes jünger sind — erst da tritt das österreichische Element hervor; aber für die Führich, Kupelwieser, Scheffer von Leonhardshof ist Wien nicht mehr als Ort ihrer Erweckung die geistige Heimat. Sie haben nicht im Rahmen des akademischen Unterrichtes, dessen routinierte Äußerlichkeit sie abstieß, eine oppositionelle Gegenrichtung gegründet oder bei einem von der Akademie unabhängigen Künstler ein Konventikel errichtet, sondern sind durch die offizielle Schulung, die ihnen die äußerlichen Mittel schenkte, halbwach hindurchgegangen, um erst in Rom, wo ihre Vorgänger sich zum Bunde zusammengeschlossen hatten, die entscheidende Berufung zu erleben. Sie stehen dieser jedoch anders gegenüber als die älteren Nazarener; als Söhne eines katholischen Landes und Erben österreichischen Blutes stehen sie tief drinnen in einer Überlieferung, die jene sich erst aus persönlicher Überzeugung zu eigen zu

machen hatten; sie sind infolgedessen unbefangener, spannungsloser, den Zaubern der Sinnlichkeit, den jene Konvertiten als das böse Prinzip verabscheuten, nicht so grundsätzlich abhold, von den gleichzeitigen Schilderern der Wirklichkeit nicht so unbedingt geschieden. Diese Österreicher sind geistig nicht so anziehend, aber gemütlich anmutender; es fehlt ihnen die Stoßkraft des Fanatismus, dafür sind sie dekorativer, wärmer, österreichischer. Sie leiten die nazarenische Kunst, die im Individualismus ihres Bekenntnisses ein protestantisches Element behält, in die katholische Überlieferung über, machen sie lehrbar, schulbildend, volkstümlich. Die letzte Generation dieser Künstler — die der Steinle, Emler u. s. f. — hat wieder in Wien von den zu Professoren aufgerückten älteren Mitgliedern der Bewegung ihre entscheidende Ausbildung empfangen, aus dem Glaubenserlebnis ist ein Lehrstoff geworden, das neue Evangelium wird im Katechismus verbreitet, die nazarenische Kunst endet — wo einst ihre Auflehnung eingesetzt hatte — im Akademischen. — — —

Dieser nazarenischen Kunstbewegung, deren Ablauf hier in flüchtigen Strichen skizziert ist, widmet die Galerie des neunzehnten Jahrhunderts in Wien ihre zehnte Ausstellung im Oberen Belvedere; wie bei allen früheren Veranstaltungen, die zur Ergänzung der permanenten Aufstellung bestimmt waren, ist auch diesmal auf qualitative Siebung und historische Auslese größte Aufmerksamkeit verwendet worden, so daß nicht nur ein ausgezeichneter Überblick über die nazarenische Zeichenkunst, sondern auch eine Darbietung von fast lauter Köstlichkeiten zustande gekommen ist. Die Wiener Akademie und die Albertina, die österreichischen Provinzmuseen und die Sammlung



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD, IM SABINERGEBIRGE. 1817. BLEISTIFTZEICHNUNG
WIEN, ALBERTINA



JOHANN SCHEFFER VON LEONARDSHOFF, BILDNIS EINER JUNGEN RÖMERIN

BLEISTIFTZEICHNUNG AUS EINEM SKIZZENBUCH. 1815
WIEN, AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE

Heymann, vor allem der Familienbesitz, in dem sich die Nachlässe Klinkowströms und Kupelwiesers erhalten haben, haben das Material geliefert.

Es sind alle die früher erwähnten Gruppen und Künstler hier vertreten, aber nicht gleichmäßig, sondern die Ausstellung sucht ihre Besonderheit darin, daß einige bisher als Zeichner weniger bekannte Künstler an ein helleres Licht gezogen werden; neben die altverehrten Meister des Stiftes Führich, Olivier, Overbeck treten Kupelwieser, Scheffer und Julius Schnorr von Carolsfeld. Bei letzterem ist nur die österreichische Frühzeit und die unmittelbar anschließende römische Periode berücksichtigt; dieser gehört eine zarte und von feinstem Naturgefühl erfüllte Bleistiftzeichnung aus dem Sabinergebirge an, deren Feierlichkeit die genrehafte Figurengruppe gefühlsmäßig ins Symbolische erhebt; den Übergang zu Italien bildet das Bildnis des Malers Johann Scheffer von 1816, das in Format und Auffassung die Einleitung zu dem 1914 von der Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst herausgegebenen römischen Porträtbuch bildet; es scheidet sich aber schon als Bleistiftzeichnung und auch durch eine leise Befangenheit von jener berühmten Folge lasierter Federzeichnungen, die mit dem Schnorrschen Freundeskreis die führenden Persönlichkeiten der deutschen romantischen Bewegung — bisweilen in die Schablone verfallend — festhält.

Scheffers Selbstbildnis charakterisiert, der Schnorrschen Zeichnung gegenübergestellt, die Verschiedenheit der beiden Künstler; man fühlt die Verschiedenheit des Lebenstempos bei dem zu patriarchalischem Lebensalter bestimmten Schnorr und Scheffer, der wie Fohr und Pforr den romantischen Jünglingstod sterben sollte, man fühlt auch den norddeutsch-süddeutschen Stammesgegensatz. Das Selbstbildnis ist das intimere, momentanere, zufällige Gelegenheitsschöpfung, wie schon die schauderhaft unorthographische Aufschrift: „Miserabl genug als Reconvaliszenttt. Schaut traurig g'nug" verrät; köstlich in seiner Frische und Selbstverständlichkeit und überraschend in seiner Fähigkeit zu innerer Erfassung dieser Jünglings- und Rekonvaleszentenschwermut. Diese Erdverbundenheit ist kein Zufallstreffer; jede Zeichnung des Wiener Nazareners, Landschaften und Aktstudien, Bildnisse und Kompositionsentwürfe, atmet diese elementare Wärme, die der durchgeistigten Sphäre der Genossen meist mangelt. Man kann sie wohl als die Mitgift des Heimatbodens ansehen, da sie ähnlich bei dem nur um ein Jahr jüngeren Kupelwieser begegnet; das nachlebende Bild dieses Künstlers ist — ähnlich wie das Führichs — von der erstarrten Malerei der späteren Jahre bestimmt, erst die Zeichnungen, die fast ausnahmslos noch der Familie gehören, geben eine bessere Vorstellung von seiner vornehmen Begabung, die, wie die der Mitstrebenden im Seelischen verwurzelt, der Loslösung der künstlerischen Idee von ihrem ursprünglichen Keime nicht gewachsen war. In den Bildern ist die Frische der Zeichnungen meist verdorrt.

Allen bisher Genannten steht wesensverschie-

den Friedrich August von Klinkowström gegenüber, der die große Überraschung dieser Ausstellung bildet; die Kunst dieses besten Freundes Runges ist der Kunstgeschichte bisher eine unbekannte Größe gewesen. Die von seiten des Entdeckers dieses Nachlasses vorbereitete gesonderte Veröffentlichung nötigt zur Beschränkung auf einen kurzen bilderlosen Bericht. Runge, Füßli, Blake sind die drei Elemente, die in diesen höchst merkwürdigen Blättern verbunden sind; Antike, Ossian und Christentum bestimmen ihren Inhalt. Hier fehlt nun all der Linienreiz, der die anderen Nazarenerzeichnungen so anmutig macht; dem schweren Ernst der Auffassung dient eine Vereinfachung der Farbe zu freskoartiger Wirkung. Das Aquarell „Ossian und die Allegorien von Morgen und Abend" bedeutet in der feierlichen Symmetrie seiner Anordnung, der Eckigkeit der Gestalten und in der eigensinnigen Zusammenstellung der Farben die stärkste Absage an die bisherige Malerei. Klinkowström ist zu schlecht zum Maler oder zu gut; er tritt in Qualität und in Absicht aus der Tradition und hat die Konsequenz zur vollen Spiritualisierung, die Runge nur theoretisch forderte. Auch für diesen war das letzte Ziel der Kunst etwas, was jenseits der Kunst liegt, was sie aufhebt und unnötig macht; aber Klinkowström hat den sich hieraus ergebenden Zwiespalt nicht nur deutlicher erkannt, wenn er — am 28. Oktober 1804 an Runge — schreibt: „Sollte meine Sehnsucht zur Kunst bloß der Weg gewesen sein, mir das Auge zu öffnen für das ewige Leben?", er hat auch die Konsequenz wirklich gezogen. Die letzten zwei Jahrzehnte seines Lebens hat er die von ihm gegründete katholische Erziehungsanstalt in Wien geleitet; er hat aufgehört, ein Maler zu sein, weil er im Ernst sein wollte, was den anderen nur eine Stilbezeichnung war, ein Nazarener.



MORITZ v. SCHWIND, FRAU MIT LEUCHTER. FEDERZEICHNUNG
WIEN, ALBERTINA. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN



RUDOLF GROSSMANN, DAS LEVER DES KUNSTHÄNDLERS. ZEICHNUNG

VOR- UND RÜCKBLICK IM DEUTSCHEN KUNSTBETRIEB

ASCHERMITTWOCHBETRACHTUNG

VON

RUDOLF GROSSMANN

Zur Zeit der Hochflut und des unbekümmerten Auftriebes deutschen Kunstgeschehens hieß es, die deutsche Kunst sei bestimmt, die stillstehende französische abzulösen und deren Panne zu reparieren. Während des Krieges, bei geschlossenen Grenzen, wurde für den deutschen Liebhaber ein Kunstroß aufgezäumt, wie man noch nie eines gesehen hatte. Sattelgerecht saßen, neben dem schaffenden Künstler, der Kritiker, Museumsdirektor, Kunsthändler — ganz hinten! — und der Kunsthistoriker mit auf. Der etwas dumme Maler von früher, der „Natur abmalte" und der von dem Zauberwort nichts wußte, das jene Intellektuellen wie Priester eines kabbalistischen Geheimnisses hüteten, wurde als verstaubte komische Attrappe in irgend einem Atelierwinkel liegen gelassen. Es gab Kritiker, die ihnen mit salbungsvollem, etwas dunklem Überzeugungston als Exegeten zelebrierend zur Seite standen.

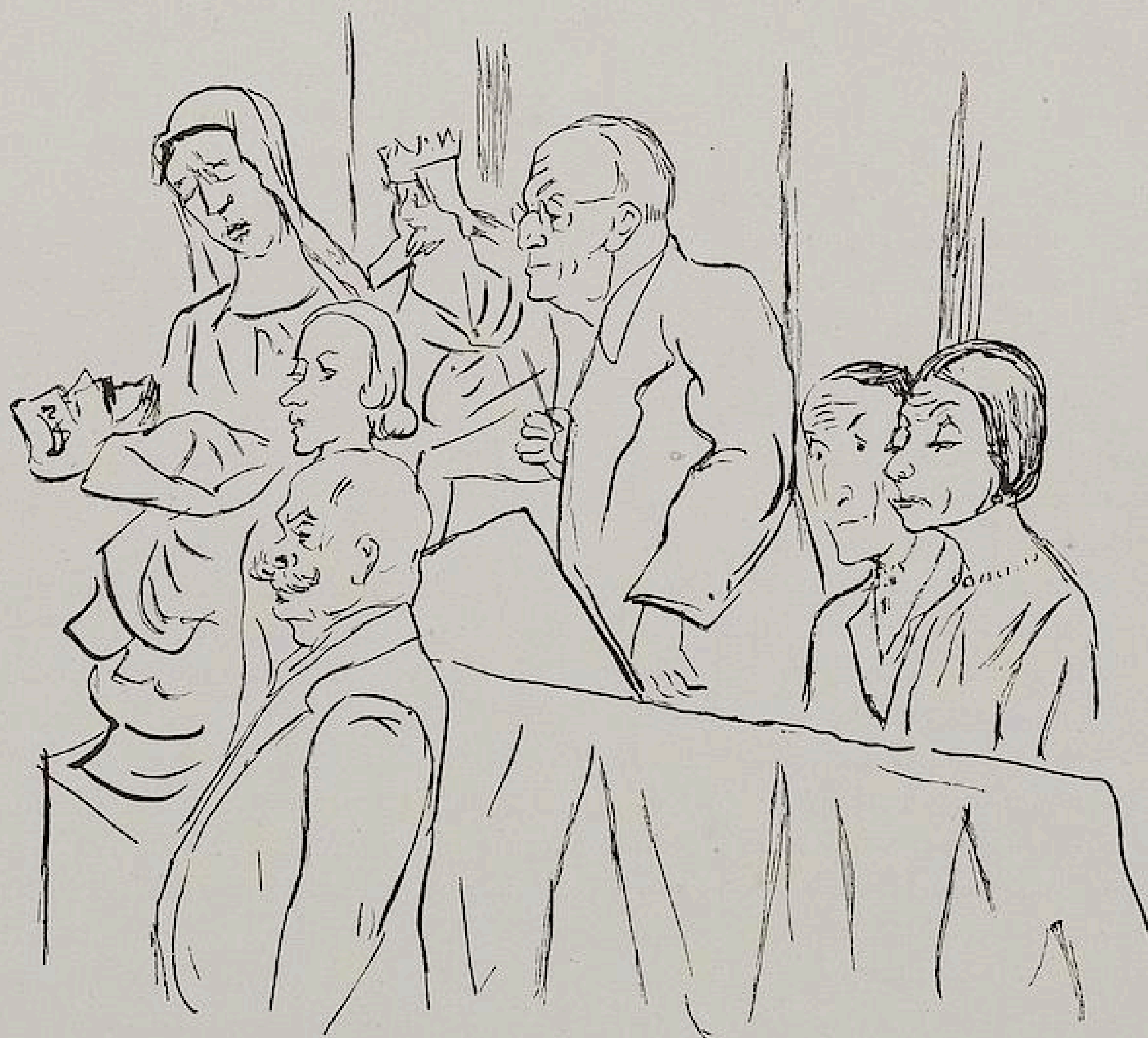
Das Roß, als ob es eine angenehme Last trüge, setzte sich alsbald in fröhlichen Trab. Bisher hatte es noch impressionistische Nahrung gefressen. Mit einem Schenkeldruck brachte man es aber dazu, von dieser Atzung abzulassen und kubistische Picassos zu fressen. Die Kunsthändler hatten alle Mühe, um sich vor dem zu allem bereiten Käufer

nicht zu blamieren, sich vor den frisch feuchten Bildern noch hastig die Lösung zuzuflüstern. Um zu beweisen, daß es auf Richtung nicht mehr ankäme, hängten sie die Bilder bald richtig, bald verkehrt auf. Durch das Gerüttel auf dem Kunstroß wurde auch der Kritiker schöpferisch; und Museumsdirektoren zeigten durch Umhängen und Anstreichen der Wände ihrer Museen plötzlich Produktivität.

Jetzt geschah aber was Unerwartetes: der schaffende Künstler wurde bei dieser Hast von seinen Herolden und Verkündern — die er sich zuerst freudig hatte gefallen lassen — unbemerkt und sachte aus dem Sattel gehoben und abgesetzt. Es erging ihm wie seinem die Wirklichkeit abschildernden Kollegen; es verlautbarte etwas von der Vernichtung des Staffeleibildes, vom Ende der bildenden Kunst überhaupt. Ein Reflex vom Untergang des Abendlandes hatte das Roß gespenstisch gestreift. Da man nunmehr wisse und das Publikum genügend erfahren habe, worauf es ankäme, bliebe allein bestehen: das zum produktiven Kunstwerk in unzähligen Schriften und Zeitdokumenten „sublimierte" Wissen um die Kunst.

Das Publikum, das nach diesen Produkten eifrig gehascht hatte, sah sich nun vor einem komischen Schauspiel: die abgetriebene Kunstmähre stand plötzlich still und war keinen Schritt weiterzubringen. Kritiker peitschten das Roß, damit es weitere Schlagworte von sich äpfele und veranstalteten Rundfragen nach solchen. Umsonst! Was hervorgestoßen wurde, war nicht mehr zugkräftig. Absicht und Verallgemeinerung gähnte dahinter. Es blieb nichts übrig, als kleine Formansätzchen aus kurzer Distanz zu sichten. Den Monumentalstil sah man plötzlich wie im umgekehrten Opernglas. Die Mähre rohrte, zuppelte und knickte langsam vorne ein. Es blieb nur übrig, abzusteigen.

In dieser ungewollten Ruhepause gab das Roß Kunstgeschichten von sich. Monumentale Kompendien erschienen eines nach dem andern. Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst Julius Meier-Graefes und Karl Einsteins „Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts" wollten in die allgemeine Verwirrung Klärung bringen. Sie tun dieses vor allem, indem sie in bezug auf Beurteilung der



RUDOLF GROSSMANN, AUKTION BEI PAUL CASSIRER. ZEICHNUNG



RUDOLF GROSSMANN, DER KRITIKER. ZEICHNUNG

Entwicklung und der Künstler fast in allen Punkten voneinander abweichen. Etwas später gab das Kunstroß Schefflers Geschichte der europäischen Kunst im neunzehnten Jahrhundert von sich. Dann folgten Kunstgeschichten von Fritz Stahl, Emil Waldmann und Wilhelm Hausenstein. Das Roß hatte viel zu bollern.

Was taten nun die Künstler, während über sie verhandelt wurde? Nachdem sie sich gegen mißverstehende Vulgarisierer mit Boxerstößen gewehrt, der expressionistischen Volte und des kubistischen Tattersalls müde waren, sprengten sie wieder allein dahin, allerdings nur auf Zwergponys, ein richtiges Roß hatte die Kunstmähre, bevor sie verreckte, nicht mehr geboren. Während man Mühe hatte, sie zu sichten und auseinanderzuhalten, als sie noch als Konglomerat von Umfang zusammen im Sattel saßen, ließen sie sich jetzt als Individualitäten wieder leicht entdecken. Zumal sie bald eine Hochflut von Selbstdarstellungen und Biographien umwirbelte. Wieder begann der Individualitätsrummel in neuer Art. Das Innerste, Verborgenste ihrer Persönlichkeit wird aufgezeigt, dabei liegt der Nachdruck weniger auf der Leistung des Geschaffenen, vielmehr auf der Kunstgebärde, auf der Kunstwallung, wie jeder sich mit der Muse benimmt je nach Charakter und Temperament. „Wie sie sich räuspern, wie sie spucken." — Diese Biographien und Selbstdarstellungen entbehren oft nicht des Pathos. Wir sehen sie bald als Helden, bald als Märtyrer steigen, leiden und fallen. Zugleich aber wird ihr Biograph ein wenig „voyeur". Der Mensch wird preisgegeben, nackt gezeigt, seine Persönlichkeit erschnüffelt; denn das Publikum sieht jetzt mit einer wahren Entlarvungswut hinter die Kulissen der Kunst. Eine Prominentenhetze ist an der Tagesordnung. In dem sensationslüsternen Berlin wird der Prominente förmlich herausgejohlt, ob er will oder nicht (er will aber meistens!). Die Gesellschaft, die ihn bezahlt, greift nach ihm sachlich und brutal wie nach einem Rauschmittel.

Zugleich mit dieser Schaustellung setzt eine noch nie dagewesene Reklame ein, die Illustrierten beblitzlichten ihn in allen möglichen und unmöglichen Situationen, seine Meinung über Alltagsfragen werden in den großen Zeitungen vom Radio zu Dokumenten aufgebauscht. Und wenn morgen die Auspuffgase eines Fliegers statt „Persil" einen neuen Künstlernamen an den Himmel malten, würde darüber sich niemand wundern.

Je mehr der Kunst unserer Tage die Inhalte schwinden, um so mehr wird sie durch Reklame veräußerlicht, der Monotonie und Mechanisierung heutiger Daseinsformen angepaßt.

Vielleicht haben noch nie künstlerisch-geistige Ausdrucksformen so große Zugeständnisse der Masse gemacht wie heute und trotzdem oder gerade deshalb werden sie immer mehr von anderen Bedürfnissen aufgesogen. Immer kleiner wird das Forum, die Resonanz für Kunst, immer mehr schwinden ihr die Inhalte, immer einsamer wird der Künstler selbst, trotz allen Betriebs um ihn, trotz aller Anpassungsversuche an die Menge. (Die Ursache für diesen klaffenden Riß liegt vielleicht im Soziologischen.)

Aber auch untereinander haben die Künstler wenig Zusammenhang. Das Arriviertsein schließt sie ab, läßt sie sich auf sich selbst zurückziehen. In Paris, unter den großen Impressionisten, war es einst ebenso. Es ist vielleicht immer so unter den Angelangten. Aber in Paris schaffen die Künstler, wenn sie auch für sich leben und nur zu Aus-

stellungs- und Verkaufszwecken zusammenkommen oder zu einem Festessen-Gegähne, etwas wie eine Atmosphäre. Die fehlt in Deutschland ganz.

Den stärksten Einfluß auf die junge Generation übten Variété, Boxen, Black-Button und irgend ein Kunsthändler mit Megaphonschnauze. Bei dieser Konstellation haben sich bestimmte Rangklassen — vor allem in der Kolonistenstadt Berlin, dieser Stadt ungeahnter Möglichkeiten — ergeben. Es gibt Malreferendare, Landräte der Kunst, Massenlieferanten und Kleinkrämler, Monumentalfritzen, Naturburschen und Salonfriseure, die sich selbst ausstellen und von der Gesellschaft geneppt werden. Besonders beliebt sind Photographieersatz und die entzückenden Kunstnüttchen.

Das Wichtigste, das Eigentliche, die wirklichen Kunsterzeuger, die Kunstgötter aber sind die Herren Händler. Doch nein! Favete linguis! Zu deutsch hands off! Da habe ich zu viel Angst vor den Folgen. Denn nicht jeder ist ein Flechtheim, der gern mitlacht aus voller Näse.



RUDOLF GROSSMANN, VIGNETTE



RUDOLF v. ALT, HOTEL KÖNIGIN VON ENGLAND IN BUDAPEST. AQUARELLIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

ÖSTERREICHISCHE KUNST VON 1700 BIS 1928

ZEICHNUNGEN, AQUARELLE, GRAPHIK

Der Österreichisch-deutsche Volksbund hat diese Ausstellung mit Hilfe der Preußischen Akademie der Künste in deren Ausstellungsräumen am Pariser Platz veranstaltet. Unter den Organisatoren ist der Direktor der Albertina, Alfred Stix, an erster Stelle zu nennen. Dieser hat dem Katalog auch die geschichtlich orientierende Einleitung geschrieben.

Der Wiener Kunstgeist ist in den zwei und ein viertel Jahrhunderten, die dargestellt sind, sich selber treu geblieben. In den Zeichnungen des Barock, des Klassizismus, des Nazarenertums und des bürgerlichen Naturalismus ist immer dieselbe singfreudige Beschaulichkeit, dieselbe genügsame Akkuratesse und Reinlichkeit, dieselbe unproblematische, etwas leichtlebige Klarheit. Ein bürgerliches Capua. Sogar die Künstler von Klimt bis Kokoschka, die sich angestrengt haben, anders zu sein, stehen durchaus unter dem Einfluß des Wiener Geistes. Das Talent hat sich in Wien von je angenehm gemacht, es hat nie versucht, harte Bretter zu bohren. Man überblickt eine ganze deutsche Kunstprovinz, in sich geschlossen, aber völlig im Zusammenhang mit der größeren deutschen Kunstentwicklung. Vor zehn Jahren wäre dieses so anschaulich noch nicht darzustellen gewesen, weil damals die nach Prag gravitierende tschechische Kunst und die national gefärbte ungarische Kunst mit berücksichtigt werden mußte. Heute hat man es nur mit Deutsch-Österreich, eigentlich nur mit Wien zu tun. Das gibt dieser Veranstaltung das Heimatliche. Eine deutschere Ausstellung kann man sich kaum denken.

Merkwürdig neutral wirken die Barockzeichner, Maulpertsch, Martin Johann Schmidt, Daniel Grau, Paul Troger u. a. Sie haben freilich zumeist Entwürfe für dekorative Malereien gezeichnet. Der italienische Furor ist bei ihnen intim aber auch zahm geworden. Um des Zeichners willen ist fast gar nicht gezeichnet worden. Darum wirken in dieser Ausstellung weit stärker als die Barockzeichnungen die großen Radierungen von Maulpertsch. In ihnen ist hier und dort ein Goyazug.

Unter den Blättern Fügers, des Klassizisten, der für das provinziellere Wien bedeutete, was Reynolds und Gainsborough in London waren, wirkt am lebendigsten die Porträtzeichnung, die wir abbilden. Wenn er die Natur vor Augen hatte, gesellte sich der allzuglatten Delikatesse des Miniaturisten zuweilen eine Unmittelbarkeit, die heute noch zu zünden vermag.

Die Nazarener sind spärlich vertreten. Zum Teil, weil sie nicht eigentlich Wiener waren, sondern Wien nur als Durchgangsstation benutzten; zum Teil, weil gleichzeitig in Wien eine Ausstellung von Nazarenerzeichnungen stattfindet. Hans Tietze berichtet darüber in diesem Heft, so daß weiter nichts gesagt zu werden braucht. Nur Schwind erscheint mit einer Kollektion. Einige seiner Zeichnungen — das Selbstbildnis, der Jüngling im Kahn, der „Papa Malß", die Frau mit dem Leuchter — gehören zu den schönsten der Ausstellung.

Von Waldmüller, dem Hauptmeister des bürgerlichen Naturalismus in Wien, ist nur ein sehr schönes aquarelliertes Selbstbildnis vorhanden. Daffinger, Fendi, Karl Schindler, Danhauser, Gauermann u. a. schließen sich mit reinlichen, genauen, ein wenig ins kleinbürgerlich Elegante gehenden Zeichnungen an. Ein besonderer Raum ist Rudolf v. Alt eingeräumt. Seine Zeichnungen haben hier und dort einen Menzelzug; aber auch nur einen Zug. Man kann sich nichts Fleißigeres, Geschickteres und Liebenswürdigeres denken. Sie bestehen aus lauter Pointen, die Wahrheit kokettiert. Mehr kurios wirken Zeichnungen von Makart, Canon und Romako. Pettenkofen verliert sich im Professionsmäßigen. Interessant sind einige Landschaftsstudien des malerisch denkenden Karl Schuch, der, wie Schwind, mehr nach München als nach Wien gehört.



FR. HEINR. FÜGER, BILDNIS DER GRÄFINNEN FRIES
TUSCHZEICHNUNG

WIEN, ALBERTINA. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

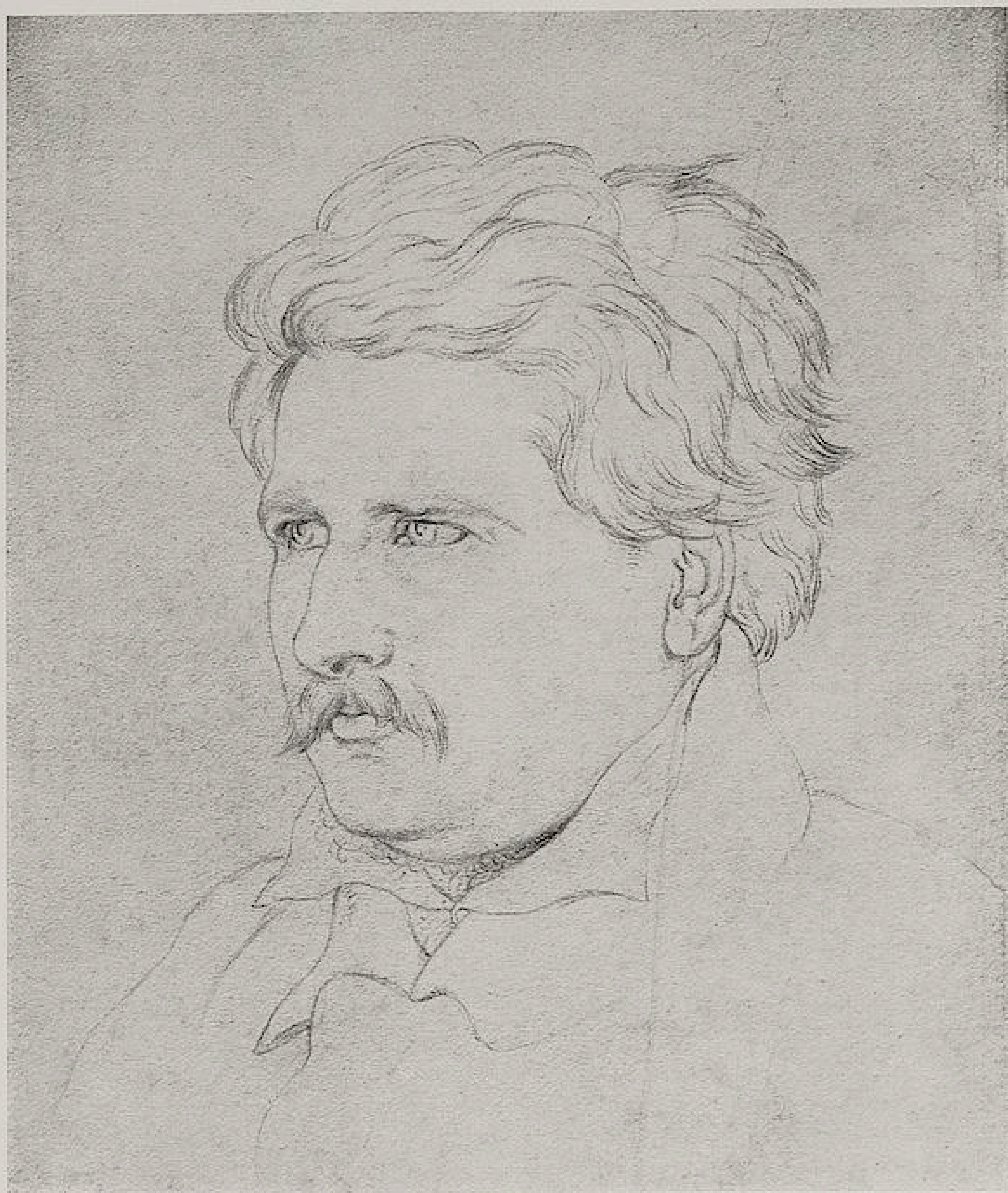
Von den lebenden Zeichnern interessieren zumeist die Arbeiten der vor einiger Zeit in „Kunst und Künstler" ausführlich behandelten Maler Faistauer, Wiegele, Böckl und Frankl. Auch Kolig und Hammer sind begabte Künstler.

Mit Klimt und Schiele wird dann das Gebiet des Kunstgewerblichen gestreift. Kokoschka ist mit drei frühen Zeichnungen unzureichend vertreten.

Die Graphik vervollständigt das Bild, ohne es, von Maulpertsch abgesehen, zu erweitern oder grundsätzlich zu verändern.

Vortrefflich ist gruppiert und gehängt worden. Was um so mehr zu betonen ist, als es nicht eben leicht ist, in den großen Räumen der Akademie vier und ein halbes Hundert Zeichnungen so unterzubringen, daß der Betrachter nicht nur nicht ermüdet, sondern daß er die Jahrhunderte wie den Epos einer zu allen Zeiten liebenswürdigen Nation empfindet.

Karl Scheffler.



MORITZ VON SCHWIND, SELBSTBILDNIS. BLEISTIFTZEICHNUNG
WIEN, ALBERTINA. AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

FALSCHER KUNSTSCHUTZ

VON

KARL SCHEFFLER

In letzter Zeit ist wieder viel von den Gefahren geschrieben worden, die Deutschland angeblich erwachsen, wenn wertvolle Kunstwerke aus Privatbesitz ins Ausland verkauft werden. Mit besonderem Hinweis auf die Sammlung Huldschinsky und die fürstlich Hohenzollernsche Sammlung in Sigmaringen. Die Proteste klangen, als sollten der Nation heiligste Güter entrissen werden. Demgegenüber wäre die Feststellung wertvoll, wie viele Deutsche, wie viele von den Protestierenden auch die beiden Sammlungen jemals angesehen haben. Es würde sich zeigen, daß viele sich um Kunstwerke aufregen, die sie niemals sahen und auch nie eigentlich zu sehen gewünscht haben. Die Wahrheit ist, daß die bedeutenden Bilder dieser beiden Sammlungen für deutsche Kunstfreunde vielleicht besser erreichbar sein würden, wenn sie in öffentlichen Galerien des Auslandes hingen. Die Kunstgelehrten müssen ohnehin dauernd die Werke ausländischer Sammlungen studieren; da die Verkehrsmöglichkeiten bequem sind, ist es ohne Schwierigkeit möglich. Die Wissenschaft wird also nicht sonderlich geschädigt, wenn kein Gesetz da ist, das die Ausfuhr von Kunstwerken ver-

bietet. Und auch dem Kunstfreund ist das Kunstwerk im Ausland nicht aus der Welt. Ein Bild, das ich in der Londoner National-Gallery sehen könnte, wann ich will, ist mir näher als wenn mein Nachbar in Berlin es besitzt, es aber wie ein Wertpapier seiner Bank zur Bewahrung übergibt.

Die Verordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken, die 1919 erlassen wurde und die jetzt bis zum 31. Dezember 1929 verlängert worden ist, war eine Frucht der Inflationszeit. Damals war man weniger um den Verlust von Kunstgut besorgt als um den Verlust von Vermögenswerten. Was in jenen Jahren bis zu gewissen Graden berechtigt war, ist heute völlig sinnlos geworden. Um so mehr als die berüchtigt gewordenen Listen der geschützten Kunstwerke noch nicht korrigiert worden sind. Als das Gesetz gemacht wurde, hätte man zugleich einen bedeutenden Fond schaffen müssen, um Werke, die der Privatbesitz nicht länger halten konnte, dem Staat zu sichern. Das ist nicht geschehen. Die Folge war, daß es den Besitzern fast immer gelang, die zur Freigabe erforderlichen „zwingenden Gründe“ nachzuweisen und so das Verbot zu durchbrechen. Es gelang um so leichter, je freigiebiger als Gegenleistung den Museen Schenkungen versprochen wurden. Verhältnisse waren die Folge, die oft nicht weit von Korruption entfernt waren und die vor allem der Kunsthandel genutzt hat. Zuweilen ist das Gegenteil dessen heraufbeschworen worden, was erreicht werden sollte.

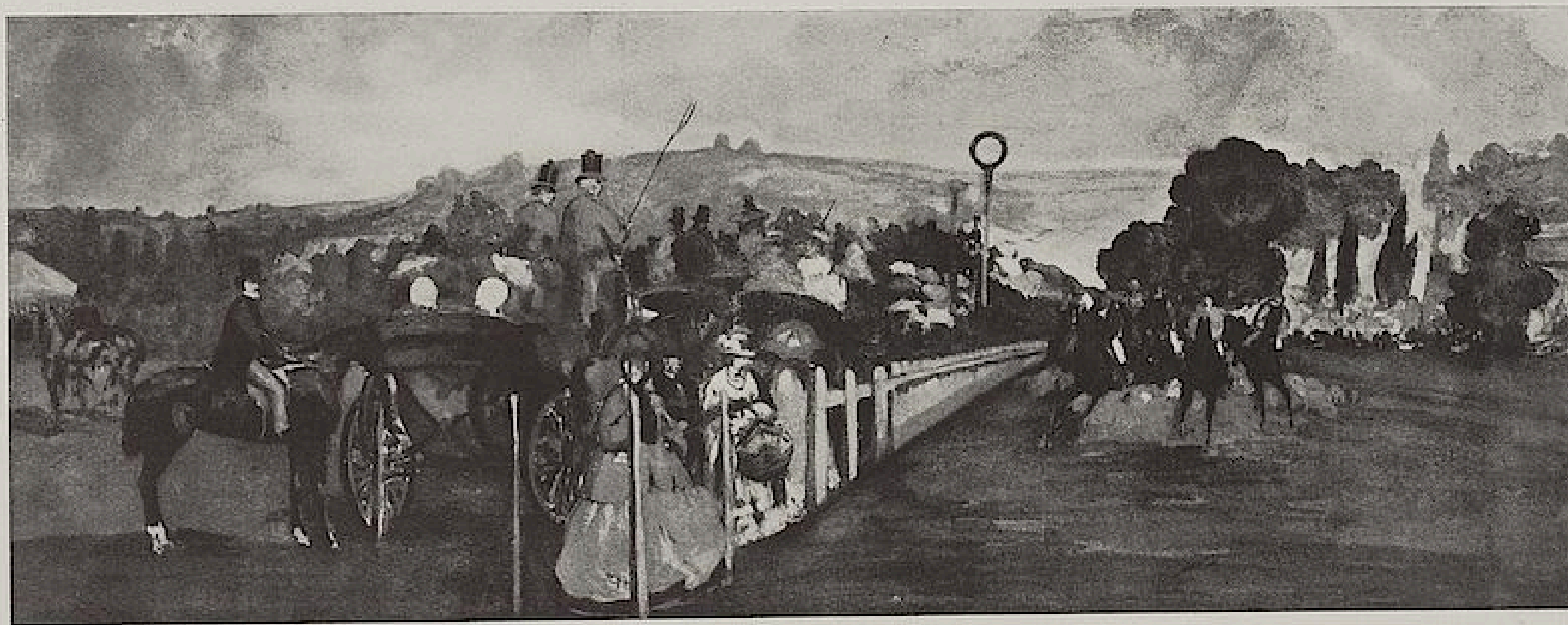
Kunstwerke mit Zwangsmitteln im Lande zu halten, die in natürlicher Weise nicht gehalten werden können, ist Unsinn. Wenn eine Nation nicht mehr reich genug ist für einen großen Privatbesitz an Kunstwerken, so sollte es offen eingestanden werden. Bei wachsendem Wohlstand kann ja aufs neue gekauft und gesammelt werden. Zudem vergessen die Fürsprecher von Zwangsmaßregeln, daß es in Deutschland ein Recht des Privateigentums gibt. Man kann ja auch regieren wie in Rußland und die Sammler expropriieren, mit dem Ergebnis, daß sich der Besitz der öffentlichen Sammlungen plötzlich sehr vergrößert, daß in der Folge aber nicht ein einziges wertvolles Kunstwerk mehr hinzukommt, weil aller Privatinitiative der Lebensnerv getötet ist. In Deutschland wird nach diesen Methoden noch nicht regiert. Dann darf es aber auch nicht im Ausnahmefall geschehen.

Ohne Ausfuhrgesetz wandert vielleicht manches schöne Werk ins Ausland. Ist es aber wirklich ein Verlust, wenn bedeutende Werke deutscher Kunst in die Galerien des Auslandes kommen? Bei einem Kunstwerk — so wurde neulich in der „Weltbühne“ richtig gesagt — kommt es nicht auf das Hiersein, sondern auf das Dasein an. Die deutsche Kunst ist im Ausland viel zu schwach vertreten. England und Frankreich sind nicht zuletzt durch die Werke ihrer Meister in Amerika zu größerem Ansehen gekommen als Deutschland. Frankreich genießt, trotz allem, in Deutschland eine Art von Popularität, weil viel gute französische Kunst im Lande ist. Meisterwerke werben immer und überall für ihr Heimatland. Mittelbar, doch darum nur um so erfolgreicher.

Man sollte aufhören, mit Emphase immer von einer Schädigung des Nationalvermögens und der Volksbildung zu sprechen, wenn deutsche Kunstwerke — es sind ja verhältnismäßig so wenige! — ins Ausland verkauft werden. Man sollte das Ausfuhrverbot nicht erneuern, wenn es abgelaufen sein wird. Auch in diesem Punkte ist jeder nationalistischen Einstellung aufs äußerste zu mißtrauen. Sollte ausnahmsweise einmal ein Werk deutscher Kunst des Schutzes wirklich bedürfen, so ist es mit einem Vorkaufsrecht getan, oder es können die Länder diesen Schutz gewähren, ohne daß die Reichsregierung bemüht zu werden braucht.

*

Die Sigmaringer Sammlung ist nach genauer Prüfung der Verhältnisse zum Verkauf freigegeben worden unter der Bedingung, daß sie in Deutschland versteigert wird. Dadurch sind die deutschen Museen imstande, Mittel flüssig zu machen, um die sie interessierenden Werke zu erwerben.



EDOUARD MANET, RENNEN IN LONGCHAMP· 1864. AQUARELL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE MATTHIESEN, BERLIN



J. DE GHEYN, FEDERZEICHNUNG. AUSGESTELLT IM KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

AUSSTELLUNG NIEDERLÄNDISCHER LANDSCHAFTSZEICHNUNGEN DES 16. UND 17. JAHRHUNDERTS

IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

VON

JAKOB ROSENBERG

Wer sich der Ausstellung niederländischer Landschaftszeichnungen im Berliner Kabinett vor sechs Jahren erinnert, konnte bei der letzthin veranstalteten bemerken, daß sie — dank den Erwerbungen seit jener Zeit — ein reicheres und interessanteres Bild ergab. Auch der Umstand, daß bei der neuerlichen Durcharbeitung der Sammlung einige in der zweiten Garnitur schlummernde Blätter jetzt ihre richtige Benennung gefunden haben, trug dazu bei. Die klassische Periode der holländischen Landschaft von van Goyen bis Ruisdael war schon damals sehr stark vertreten. Jetzt kommen auch die früheren Perioden vielseitiger und ihrer Bedeutung entsprechend zu Wort und es verlohnt sich, in aller Kürze zu kennzeichnen, was dabei an neuen Eindrücken für das Gesamtbild gewonnen wurde.

Das neuartig große und unmittelbare Naturerfassen Bruegels ist deutlicher geworden, seit mehrere Blätter seiner Vorgänger: Cornelis Massys und Hieronymus Cock zeigen, daß direkt bis zu ihm der Typus der rein aus der Vorstellung geschaffenen Patinirschen Überschaulandschaften mit geringen Umformungen erhalten blieb.

Die Mannigfaltigkeit der Übergangsjahrzehnte von 1580 bis 1620 ist jetzt in einem anderen Umfang bemerkbar, seitdem neben den manieristischen Landschaftszeichnungen Bloemaerts, die lustig bunten und auffallend freien Pinselzeichnungen Vinckbooms getreten sind, Momper, der Schöpfer der auf Seghers und Rembrandt einwirkenden romantischen Gebirgslandschaft in seinen drei charakteristischen Stilstufen (der noch bruegelartig punktierenden frühen, der in drei farbigen



JAN VAN GOYEN, FARBIGE KREIDEZEICHNUNG. AUSGESTELLT IM KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

Gründen abgestuften mittleren und der schon toniggetuschten letzten) zu erkennen ist und Brils kunsthistorisch bedeutsame Mittlerrolle zwischen den Frankenthalern und Claude faßbar geworden ist. Zwei prächtige Blätter seiner späteren Zeit (1615 und 1621 datiert) zeigen bereits einen Ansatz zu dem heroischen Kompositionsstil Claudes und dessen silbergrauer Abtönung der dunkelbraunen Feder. Von de Gheyn, der durch die kräftige Originalität seiner Handschrift ebenso wie durch die unbefangene Frische im Erfassen eines landschaftlichen Motivs in dieser Periode vereinzelt dasteht, sei



HENDRIK AVERCAMP, AQUARELLIERTE FEDERZEICHNUNG. AUSGESTELLT IM KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

ein von kahlen Bäumen umstandener Acker hervorgehoben, der in der aggressiven Raumgestaltung eine Vorahnung van Goghs gibt.

Auch die vorklassische Generation der Holländer, die um 1590 geborenen Vroom, Avercamp, Jan und Esaias van de Velde haben Zuwachs erhalten. Den Blättern dieser Meister ist durchweg eine zarte Frische eigen, die an den jugendlichen Realismus des Quattrocento denken läßt. Am reichsten ist Avercamp vertreten, ohne daß bei der köstlichen Naivität dieses Meisters ein Blatt dem anderen etwas von seiner Wirkung nimmt.

Aus der Glanzzeit der holländischen Landschaftskunst sind dann noch als bemerkenswert hinzugekommen: zwei hervorragende Blätter von van Goyen (ein durch ihre Kolorierung seltene Flachlandschaft von 1644 und eine in Schwarzweiß reich abgetönte Flußlandschaft von 1648), die flotte Kreideskizze einer Marine von de Vlieger, ein großes Blatt von Ruisdael mit einer Ruine an einem Waldabhang und eine goldig gelb aquarellierte Baumstudie Cuyps.

Die Gruppe der vlämischen Landschaften im weiteren siebzehnten Jahrhundert, denen durch Rubens ein neuer Typus einer repräsentativen Baumlandschaft vorgezeichnet war, hat durch wirkungsvolle Blätter von de Vadder und d'Arthois Bereicherung erfahren. In diesen Zeichnungen kommt die vlämischene dekorative Naturauffassung im Gegensatz zu der intim malerischen Art der Holländer stark zum Ausdruck.



JACQUES D'ARTHOIS, KREIDEZEICHNUNG. AUSGESTELLT IM KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN



LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, ANSICHT VON HOCHDORF. RADIERUNG
AUSGESTELLT IM KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN

DEUTSCHE LANDSCHAFTSKUNST SEIT HANS THOMA

AUSSTELLUNG IM STAATLICHEN KUPFERSTICHKABINETT

VON

ALFRED NEUMEYER

Das Staatliche Kupferstichkabinett zeigt eine Ausstellung deutscher Landschaftskunst seit Hans Thoma. Eine Rückführung auf einfache Motive, denen einfache zeichnerische Formen (und Formeln) entsprechen, zwingt ja tatsächlich mit diesem Namen in der Geschichte der Landschaftskunst eine Cäsur zu setzen. Die Zeit der Marinen und der Sonnenuntergänge bei Sorrent ist zu Ende. Der Schwarzwälder Hahn kräht. Noch in der Radierung von 1918, einem Schwarzwaldtälchen im Schnee, bewahrt der Grabstichel die feine Frömmigkeit des Schwärmers, bei dem vielleicht die Endreime ein wenig zu pedantisch betont scheinen. Auch in anderen Zeitgenossen spürt man etwas von diesem Zwang zum Ornament, geboren aus antinaturalistischem Antrieb zur Verwandlung des Gegenständlichen, allerdings auf der Grundlage eines Harmonieideals, das die Form rundet und ausgleicht. Albert Lang, Stuck, Böhle, Leistikow treten in diesen Zusammenhang. Zeitloser wirkt auf uns der Dienst an der Erscheinung, wie ihn die selten aufgelegten Blätter von Toni Stadler, Edmund Steppes und Schinnerer zeigen. Eine fast nazarenische Zurückhaltung des eigenen Temperamentes, die vor allem auch auf den größeren Karl Haider verweist, vermittelt besonders glücklich den Charakter süddeutscher Erde. Auf Schinnerers Feldradierung gibt die Platte das Leuchten der sonnebestrahlten, reifend erwärmten Erde. In Kalckreuths Ansicht von Hochdorf stellt sich das niederdeutsche Gegenbild ein. Landschaft, „gesehen durch ein Temperament", ist die Herrenkunst Liebermanns und Corinths. Die Miene des Liebhabers versteckt sich einmal hinter dem Gesicht des Fachmanns, das andere Mal hinter dem des „starken Mannes". Die nebeneinander gezeigten Liebermannschen Radierungen der badenden Jungen von 1896 und 1915 laden zu instruktiven Vergleichen ein. Corinths Waldbank, die Lärche, die drei Bäume sind Gipfelpunkte „malerischer" Radierungen. Letzte Ausstrahlungen solchen Temperamentsimpressionismus, unter verstärkter Betonung der artistischen Probleme, führen zu den Blättern von Großmann und Purrmann. Besonders der samtartige Glanz auf den Radierungen Purrmanns erhöht den Reiz der etwas gewichtlosen Formstenogramme. Die Blätter von Seewald, Rohlfs, Pechstein, die man hier sieht, sind zu reich an vorgeprägter Form, zu arm an Formanregung durch die visuell empfangene Landschaft. Bei Kanoldt existiert eine leicht pedantisch wirkende Formel, die mit Geschmack gehandhabt wird. Man denkt zuweilen an Thoma. Nolde ist nur mit Arbeiten einer be-

stimmten Periode vertreten. Die Hamburger Hafenszenen wirken wie Federzeichnungen, der Sonderburger Hafen wie eine Pinselarbeit. Das eigentlich Graphische scheint mir in ihnen weniger enthalten als etwa bei Kirchner. Heckel kommt reichlich zu Wort und er hält sein Niveau vom ersten bis zum letzten Blatt. Die einzige gezeigte Radierung von Schmidt-Rottluff ebenso wie der eine Holzschnitt sind von hoher technischer Schönheit. Den bedeutenden Abschluß bildet Kirchner. Die Schweizer Landschaftsholzschnitte verkünden mit einer Fülle von „Figur" ein landschaftliches Totalgefühl, das manchmal an die Arbeiten eines Wolf Huber erinnert. Freilich tritt dazu eine nervöse Empfindsamkeit, die sich am schönsten in den beiden Radierungen „Der Aussichtsturm" und „Der Heuschober unter Tannen" ausprägt. Der unerklärbare Zauber hoher Qualität geht von solchen Blättern aus.

Auch diese Ausstellung lehrt es: nicht in Stilen, in Menschen bewegt sich die Kunst aufwärts und abwärts.

IRRUNGEN, WIRRUNGEN

Man weiß, wie sentimental die Auffassung vom Künstler, vom Talent im bourgeoisen Zeitalter war. Zu den Requisiten gehörten Schlapphut, Sammetjacke, wehende Kravatte und langes Haar; halb Christus und halb Zigeuner. Die Maler, die Bildhauer wurden in Romanen dargestellt, wie sie mit dem Ausdruck michelangelesker Sibyllen auf Inspiration warten. Und ein geheimnisvoll schönes Modell, von der Art der Feuerbachschen Nanna, gehörte auch zu dieser Romantik

Es ist uns gesagt worden, diese Auffassung wäre von der Wirklichkeit, von der neuen Zeit längst korrigiert. Es schien nur so. Die alte Romantik lebt wieder auf. Nicht nur im Kino, das ja geistig — nicht technisch — im allgemeinen um fünfzig Jahre hinter der Zeit zurück ist. Selbst in einer Schilderung des berühmtesten deutschen Dichters der Gegenwart findet sich ein Abglanz dieser Auffassung. In Gerhart Hauptmanns neuem Roman „Der Dämon", der in der Vossischen Zeitung erschien, wird von einem jungen Bildhauer folgendes gesagt: „Nun aber hatte er eines Tages dieses Bettelkind aufgegriffen und mit sich ins Atelier genommen. Seine grazile Erscheinung reizte ihn. Schon lange hatte er mit leidenschaftlicher Ungeduld ein Modell gewünscht, an dem er sich begeistern, das gleichsam seine Muse werden konnte. Er hatte sich darin nicht getäuscht. Mit jedem Tage glücklicher Arbeit fühlte er, daß ihn dieser unvergleichliche Fund in unvergleichlicher Weise bereicherte. Erst Wandas Körper in seiner jungfräulichen Kindhaftigkeit hatte ihn die Andacht zur Form gelehrt. Sein Modellierholz, sein Meißel, sein Fingerdruck, früher von einem kalten, verstandesmäßigen Nachahmungstrieb geleitet, wurden nun, ihm fast unbewußt, von der lebendigen Gegenwart der Schönheit und von den Pulsen der Liebe bewegt."

Hauptmann ist ein Künstler von vielen Graden. Er war sogar Bildhauer, bevor er Dichter wurde. Er sollte wissen, daß ein Künstler, den ein Modell erst „Andacht zur Form" lehren muß, gar keiner sein kann, daß das Talent da ist oder nicht da ist, von Natur, und daß es in allem Wesentlichen unabhängig ist von den „Pulsen der Liebe". Es wäre ein erbaulicher Zustand, wenn das Können oder Nichtkönnen der Künstler in die Hand einer Frau gelegt wäre, wenn das Verhältnis zur Natur erst Wärme bekäme, sobald das geliebte Modell erscheint! Werden die Deutschen dieser in Wahrheit doch etwas marlitthaften Auffassung vom Talent nicht endlich müde werden? Es scheint nicht so. Obwohl sie lachen würden, wollte man ihnen erzählen, ein Arzt hätte das Operieren erst richtig gelernt, als er den Körper der Geliebten unter dem Messer hatte, obwohl sie wissen, daß der größte Gelehrte keine „Muse" braucht. Dem Künstler, dem Talent gegenüber erleben wir immer aufs neue kolportagehafte Idealisierungen. Es zeigt sich, daß der Kreis derer, die das Talent real zu sehen verstehen, ebenso klein ist wie der Kreis derer, die das Kunstwerk vom Werk aus zu begreifen wissen. Was soll man aber sagen, wenn ein Dichter wie Hauptmann sogar über das Wesen des Talents schreibt, wie er es tat!

Daß es sich nicht um eine zufällige Entgleisung, nicht um eine Jugendreminiszenz handelt, beweist etwas anderes. Otto Grautoff hat es fertig gebracht, ein Buch über einen der unbegabtesten Bildhauer der Gegenwart zu schreiben, dessen Name nachsichtig verschwiegen sei. Mit hundert Bildertafeln, auf denen sich schlimmstes Rodin-Epigonentum breit macht. Das ist nicht weiter wichtig. Diesem mehr als überflüssigen Buch hat Hauptmann aber ein Gewicht gebendes Vorwort geschrieben. Sein Name empfiehlt das schlechthin Dilettantische, das mit Idealgewändern priesterlich sich drapierende Unvermögen. Und das ist sehr ernst.

Er steht leider nicht allein. Es wird neuerdings Mode, daß Dichter und Gelehrte, Träger berühmter Namen, bildenden Künstlern, die sich an sie herandrängen, solche Gefälligkeiten erweisen. Kompromittierende Beispiele könnten genannt werden. In einer unheilvollen Weise werden damit die Anschauungen von der Kunst und vom Talent, die gar nicht klar und streng genug sein können und die schon unsicher genug sind, immer weiter verwirrt. Von Männern, die berufen sind, Führer zu einer reinlichen Kunstgesinnung zu sein, und die doch in ihren eigenen Arbeiten nach mancher Richtung das Vorbildliche geleistet haben.

Was für dich selbst nicht wahr und richtig ist, kann es auch nie für andere sein.

Karl Scheffler.



HANS THOMA, SCHWARZWALDTAL IM SCHNEE. 1918. RADIERUNG

AUSGESTELLT IM KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN



ERNST LUDWIG KIRCHNER, HEUSCHOBER UNTER TANNEN. 1924. RADIERUNG

AUSGESTELLT IM KUPFERSTICHKABINETT, BERLIN



ADOLF MENZEL, KONZERT-ERINNERUNG. WASSERFARBE. 1849

AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN. MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Bei Dr. Alfred Gold waren einige Bilder des jetzt in Frankfurt a. M. lebenden Jakob Nußbaum zu sehen. Die Maler seiner Generation, die Nachfolger der großen Impressionisten, haben es schwer. Ihre Sehweise gilt als „überwunden", ihre Treue dem Erlebnis gegenüber, das ihrem Talent den Weg gewiesen hat, wird gern als Unselbständigkeit gewertet. Um so achtenswerter ist der ruhige Ernst eines Malers wie Nußbaum. Unter den Jüngeren sind nicht viele, die einer Leistung, wie das Selbstbildnis sie darstellt, fähig wären. Nußbaums Bilder beweisen, daß der Künstler viel gelernt hat und daß er das Gelernte lebendig anzuwenden weiß. Er malt nicht Bilder für Ausstellungen und für eine Saison, sondern Bilder, mit denen die Besitzer sich dauernd anfreunden und die sie im Wohnraum aufhängen können.

*

Wolf Röhricht, der eine Ausstellung in der Galerie Ferdinand Möller hatte, nötigt jedesmal wieder zu der Feststellung, daß sein Talent spontan, geschmeidig und rein von Dissonanzen ist. Er hat viel Sinn für jene richtigen Töne, die ohne weiteres überzeugen. Doch macht er von dieser Gabe nicht immer den wünschenswerten Gebrauch. In allen Bildern sind Stellen, die durch Richtigkeit frappieren, in allen glänzt daneben aber auch eine Leichtigkeit, die von fern dem Leichtsinn verwandt ist. Die Blumen und oberbayrischen Landschaften sind oft virtuos, in Teilen sogar überzeugend gemalt, aber sie erscheinen auch zu weltlich, ohne die rechte Andacht. Der Vortrag ist nicht selten faszinierend, doch hängt auch wieder jede Wirkung zu sehr vom Vortrag ab. Röhrichts schönes Talent verdiente besseres als diese halb salonhafte Kultivierung.

*

Rudolf Jacobi zeigte Gemälde und Aquarelle aus Frankreich in der Galerie Neumann-Nierendorf. Die Bilder sind frisch und herzhaft gemalt, verraten aber mehr Einfühlungsfähigkeit der Kunst als der Natur gegenüber. Ein Beweis mehr, wie oft heute Bilder aus Bildern entstehen. Jacobis Arbeiten deuten vor allem auf Vlaminck, aber auch auf andere in Paris schaffende Maler.

Die Bilder seiner Frau Annot sind im gleichen Sinne gemalt. Nur ist in ihnen die Abhängigkeit noch offenbarer. Und da die Abhängigkeit größer ist, tritt auch die Geschicklichkeit mehr hervor. Die äußeren Fähigkeiten sind hier und dort nicht gering. Vielleicht entdecken beide Künstler eines Tages, daß es ein sehr produktives, ein sehr persönliches Erstaunen vor der Natur gibt; dann erst würden die Fähigkeiten wahres Leben gewinnen.

*

In der Galerie Thannhauser ist am 12. Februar eine große und in gewissen Teilen schöne Gedächtnisausstellung für Claude Monet eröffnet worden. Über diese Veranstaltung im einzelnen noch in diesem Heft zu berichten war leider unmöglich. Im nächsten Hefte soll die Ausstellung, die die im Nebenhaus stattfindende Manet-Ausstellung so eindrucksvoll ergänzt, ausführlich gewürdigt werden.

*



ALFRED SISLEY, LANDSCHAFT. AUSGESTELLT IN DER GALERIE M. GOLDSCHMIDT & CO., BERLIN

gut ist. Die Ausstellung wirkte altmodisch, nicht bahnbrechend; der Künstler ist ein Nachläufer der vorletzten Mode.

*

Eine Reihe schöner Impressionistenbilder zeigte die Galerie M. Goldschmidt & Co. Das schönste von Cézanne war die berühmte „Straßenwendung" mit den Gartenmauern rechts und links und eine Darstellung vier badender Frauen, ein Bild von innerer Größe, in dem das angestrebt ist, was Cézanne selbst „Gestaltung" nannte. Das Beste von Gauguin war eine Darstellung zweier Kinder aus Tahiti, groß gesehen und weit mehr als dekorativ. Auch in dieser Galerie waren einige Bilder von Manet zu sehen: die sehr persönliche Kopie eines Jünglingskopfes von Filippo Lippi, die Studie zu einem Christuskopf und eine bildmäßig abgerundete Darstellung einer lesenden Dame — schön in der Komposition, in der malerischen Behandlung des Stofflichen und in der sinnlichen Harmonie aller Teile. Monets Landschaft von 1882 ist ein schnell und spontan vor der Natur gemalte Marine; der „Hafen von Rouen" ist dagegen ein wenig Selbstwiederholung. Gut waren auch die Kollektionen von Pissarro und Sisley. Von Pissarro gefiel am besten die corotartige Baumlandschaft, die trotz einer etwas kulissenhaften Komposition sehr schöne „Waldlandschaft" und die „Avenue de l'Opera". Von Sisley sprach vor allem die an Théodore Rousseau leise erinnernde Landschaft an, die im Katalog die Nummer 47 trägt, die mehr nach Constable orientierte Landschaft, die wir abbilden und die Landschaft mit den Häusern am Wasser hinter Bäumen, die ein Beispiel dafür ist, wie Heimatkunst zur Weltkunst wird. Unter den neun Bildern von Renoir entzückt ein voll und reich gemaltes Rosenstilleben (Nr. 36), eine reizende Pariser Stadtlandschaft und eine der bekannten Darstellungen zweier lesender Mädchen. Von dem Wagner-Bildnis hat Richard Wagner selbst — wie im Vorwort erzählt wird — gesagt, er sähe darauf aus wie ein protestantischer Pastor. Er hatte eben damals den „Parsival" vollendet, den er dann Nietzsche schickte und sich im Begleitschreiben selbst als Oberkonsistorialrat bezeichnete. So sieht er auf dem Bild aus.

K. Sch.

*

Die Galerie Alfred Flechtheim lud zu einer umfangreichen Ausstellung von Bilder Fernand Légers. Im Katalog sprach der Künstler selbst in höchst unkünstlerischer und verworrener Weise über sein Programm; Flechtheim teilte an derselben Stelle mit, Léger sei sein Freund (was die Besucher nichts angeht) und gehöre zu den größten Künstlern unserer Zeit (was durch die Ausstellung erst entschieden werden sollte). Wir haben in Léger einen jener Maler besser kennen gelernt, die im Grunde keine sind. Seine Bilder sind kunstgewerbliche Rechenexempel; sie sind zu nichts nütze, sind nicht einmal dekorativ brauchbar und positiv nur nach Seiten jenes Geschmacks, der in Frankreich Allgemein-



JAKOB NUSSBAUM, HOLZKAHN AUF DEM MAIN. 1905
AUSGESTELLT BEI DR. ALFRED GOLD, BERLIN



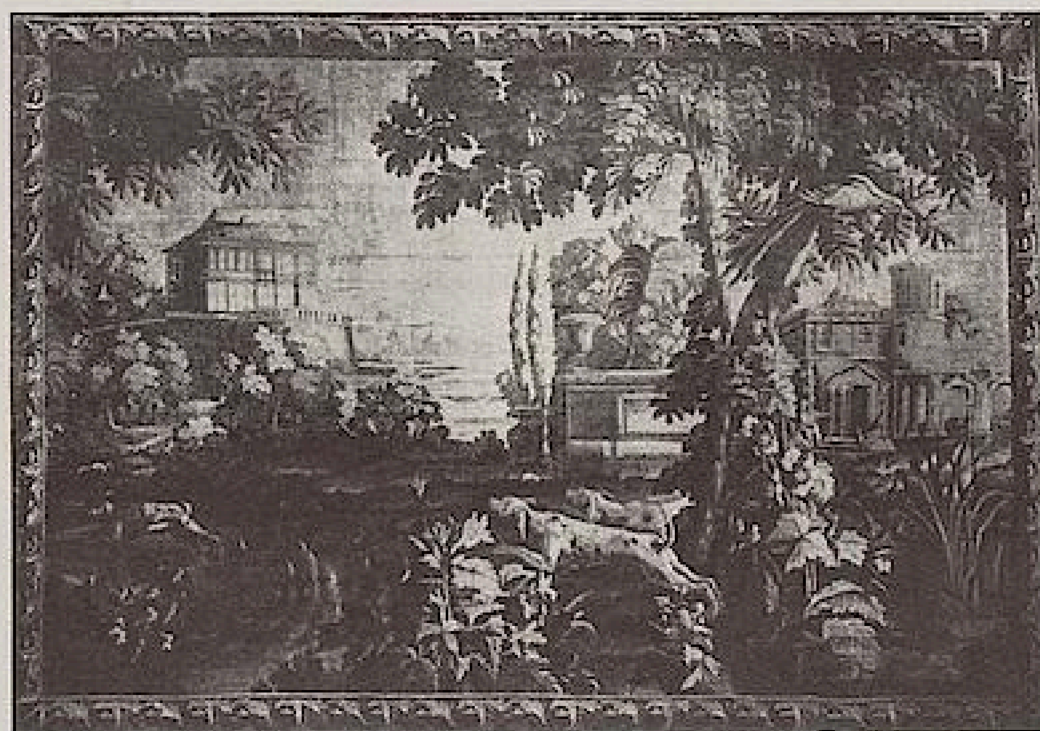
JAKOB NUSSBAUM, BILDNIS DER ROWINA. 1927
AUSGESTELLT BEI DR. ALFRED GOLD, BERLIN

DÜSSELDORF
AUSSTELLUNG ALTER MALEREI

Kurz nach Jahresanfang eröffnete der Düsseldorfer Kunstverein in seinen um diese Zeit leider nicht sehr hellen Räumen die dritte Ausstellung von alter Kunst, diesmal aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz zusammengebracht. Ausstellungen haben ein eigenes Leben, die Umstände, die Gesinnung sprechen noch durch die Objekte. Gesinnung ist hier vielleicht stärker, Vergangenheit, Tradition mindestens lebendiger als anderswo. Der lebendige Strom nach dem Westen, dem alten Kulturboden, nach den Niederlanden (nach Frankreich, Paris ist heute nirgends näher) ist da und zieht die Sinne mit. Und ein wenig lebte von alle dem, der alten Tradition, der Neigung, der Richtung, auf dieser Ausstellung, die W. Cohen mit ebensoviel Entdeckerfreude als Kennersinn zusammengebracht hatte. Niederrheinische, vlämische, holländische Bilder und ein eindrucksvolles frühes Werk aus dem belgisch-französischen Grenzgebiet waren in der Hauptsache vertreten. Im Mittelpunkt standen die frühholländischen Bilder aus den Schlössern Herdringen und Hugenpoet, ausgezeichnet durch ihre Provenienz, der frühe, durch van Mander beglaubigte Altar Scorels von 1525 (mit den neu aufgefundenen Seitenflügeln datiert) aus dem Dom zu Utrecht und daneben das flüssig und blühend gemalte Einzelbildnis seines Stifters Herman von Lockhorst, das bislang unbekannte Bildnis der Anna von Schoonhoven aus Heemskercks späterer Zeit und die Rückkehr des Verlorenen Sohnes, die mit dem Gastmahl im Hause Simons von 1561 eine bessere Anschauung von Heemskerck vermittelten. Das lebensgroße Brustbild eines gelehrten Adligen, das im Katalog richtig mit den bisher Scorel genannten Bildnissen des Münzmeisters Bicker (1529) zusammengebracht wurde, war im Hinblick auf Scorel von kunsthistorischer Bedeutung, und das von Cohen gleichfalls neu entdeckte Bildnis eines Lübecker Patriziers von Jacob Claiss bestätigte unsere Vorstellung vom Lebenslauf dieses Meisters. Das kleine Täfelchen des Lucas van Leiden, der Heilige Paulus, erwies sich leider als stark verputzt. Um so reiner und reizvoller der Jan de Cock und der Adorationsaltar des Jacob Cornelisz aus Neuwied. Unter den Holländern und Vlamen des siebzehnten Jahrhunderts fiel der schöne Maes auf, das Halsbildnis der Sammlung Krupp, der Rembrandt von Warneck, Rubens' Bildnis eines Patriziers, Craesbeck, P. Potter, der dem Schweriner Bild ähnliche Klaes Molenaer, die kleinen Poelenborghbildnisse aus Herdringen, Teniers Bogenschützen u. a. Zweifel möchten wir ausdrücken über den Apostelkopf von Rubens, und in recht fragwürdigem Zustand erschien auch der von Hauth neu erworbene Greco. P. Wescher.

WIEN

Eine Ausstellung „Meisterwerke österreichischer Malerei aus dem neunzehnten Jahrhundert", die der Hagenbund zusammen mit der Neuen Galerie veranstaltet, wirft das grellste Licht auf das tote Kunstleben dieser Stadt; eine Künstlervereinigung, die sich bisher nach Kräften bemüht hat, dem Zeitgemäßen zu dienen, versucht sich wirtschaftlich auf die Beine zu helfen, indem sie eine Schaustellung von Alt-Wiener Bildern darbietet und so jenes widerstrebende Publikum heranlockt, für das Kunst nur als eingepökelte Konserve existiert. In dieser Stadt müssen die Architekten alte Bauten als genaue Kopien wieder aufbauen und die Maler sich als Antiquitätenarrangeure betätigen, um leben zu können; die Abneigung gegen geistige Lebendigkeit ist der einzige Punkt,



FRANZÖSISCHE GOBELINS DES 18. JAHRHUNDERTS
AUS DEM NACHLASS KRAUSS, VERSTEIGERT AM 13.3. BEI JAC. HECHT, BERLIN



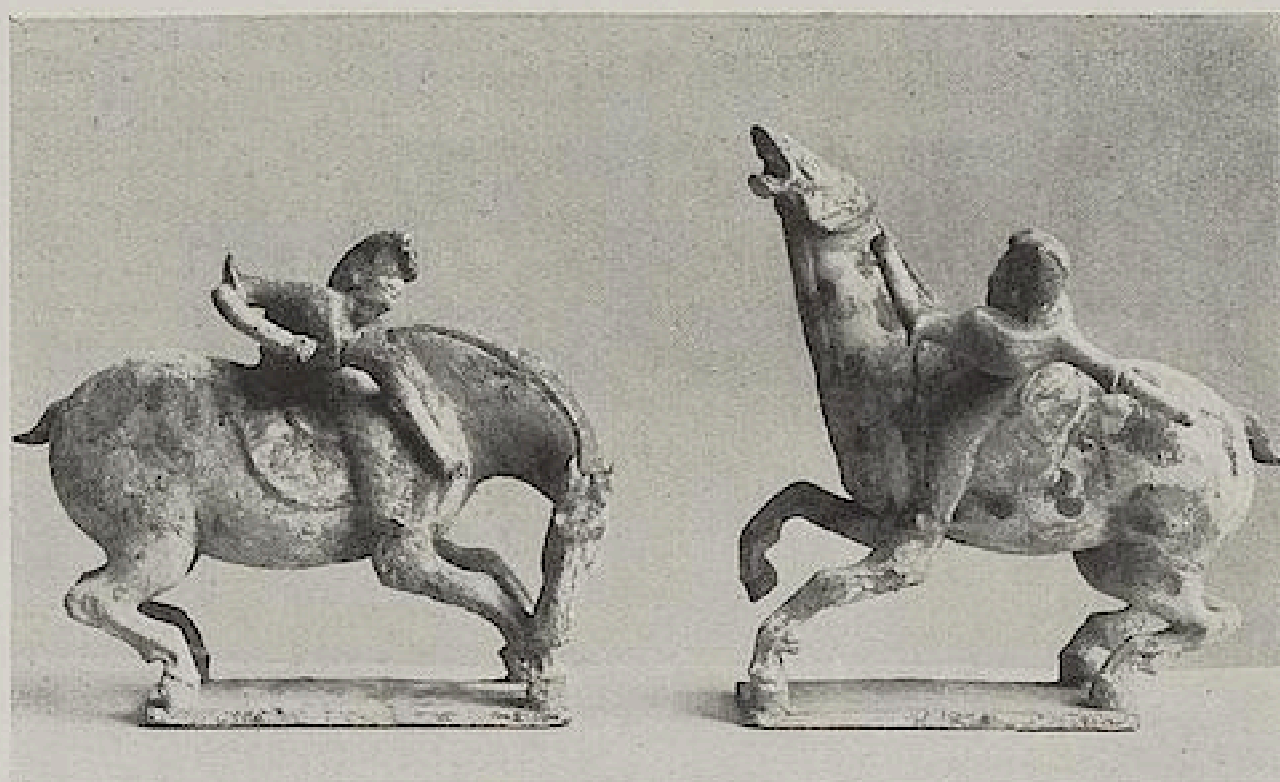
WANDMALEREI AUS DEM 18. JAHRHUNDERT (SCHLOSS PREMSTÄTTEN)

AUSGESTELLT BEI FLATOW & PRIEMER, BERLIN

über den die einander sonst aufs Messer bekämpfenden politischen Parteien völlig einig sind, und ihre Einmütigkeit zwingt die jeder Förderung ermangelnden Künstler in den Ruf einzustimmen, der das Motto unseres Daseins geworden ist: Es lebe die Tradition! Womit weniger die Wurzelechtheit des kulturellen Daseins gemeint ist, als der zu allen Zeiten erhobene Anspruch, dem jeweils Lebendigen das Dasein zu erschweren und zu verbittern. Diese Wiener Tradition ist so alt und fest, daß sich die heutigen Künstler ruhig damit trösten können, daß man in hundert Jahren von ihren Werken eine Ausstellung liebevoll veranstalten und wahrscheinlich mit denselben Phrasen eröffnen wird wie die jetzige; in der Zwischenzeit können sie sich ja die Bilder früher verachteter und gering geschätzter Vorfahren an den Wänden ihrer modernen Ausstellungsgebäude ansehen.

Diese Besichtigung wird ganz lehrreich für sie sein; sie werden daraus entnehmen, daß auch die früheren Generationen meistens schlecht gemalt haben, daß also wirklich der Reiz nur in der historischen Distanz liegt. Denn was hier hängt, gehört zumeist in die Kategorie jener Werke, über die man entzückt ist, wenn man sie in altväterischen Wohnungen antrifft oder die auch den Kunsthandel immer interessieren, weil sie durch anspruchslosen Inhalt, sympathisches Format und mäßigen Preis einen stets willkommenen Handelsartikel bilden. Selbst der Kunsthistoriker von Beruf wird die Ausstellung nicht ganz ohne Gewinn besuchen, da einzelne weniger bekannte Kleinmeister ganz hübsch vertreten sind. Vom Standpunkt des großen Publikums ist diese Ausstellung aber eine Katastrophe. Denn es wäre begreiflich, wenn Künstler die durch außerordentliche Qualität hervorragende Meisterwerke der Vergangenheit herauslösten, um an einer solchen Ahnenreihe die unzerstörbare Giltigkeit der höchsten Leistungen zu zeigen; aber daß sie sich dazu hergeben — dazu hergeben müssen —, ein Bazar x-beliebiger Viennoiserien zu patronisieren, ist vom erzieherischen Standpunkt sehr bedauerlich. Die Galerie des neunzehnten Jahrhunderts bemüht sich, seit sie besteht, in ihrer Schaustellung nur die höchsten Qualitäten, ohne das Füllsel der Durchschnittsproduktion zur Geltung zu bringen und das Publikum so an eine künstlerische Einstellung zu gewöhnen; und die Künstler machen höchst feierlich eine eigene Ausstellung aus eben diesem Füllsel. Im vorigen Herbst hat eine in den Räumen der Sezession stattgefundene Ausstellung von englischen Bildern mäßigster Art — über fünfzigtausend Personen, eine für Wien unerhörte Zahl, haben sie besucht — die Neigung zum Kitsch durch diesen Riesenerfolg gewissermaßen offiziell bestätigt; im Frühling darauf verleiht der sonst noch radikaler gesinnte Hagenbund den Überbleibseln der bodenständigen Mittelmäßigkeit die Weihe wahrer Kunst und echter Tradition. Die unvermeidliche Folge kann nur sein, daß das Publikum den eigenen Ausstellungen der Künstler noch fremder, noch verständnisloser und feindseliger gegenüber steht; die Winterausstellung der Sezession war — trotz oder wegen Boeckls überragender Erscheinung — ein ausgemachter Mißerfolg und bei der nächsten Ausstellung des Hagenbundes werden sich die Leute, denen dann einige Mühe und Mitarbeit zugemutet werden wird, unwillig nach dem guten Pökelfleisch der Tradition zurücksehnen. Nichts bezeugt die Wirksamkeit der Fuchtel, unter der die Wiener Künstler stehen, deutlicher als die — der traditionellen Liebenswürdigkeit durchaus konforme — Art, wie sie zum Selbstmord getrieben werden.

Hans Tietze.



ZWEI ZIRKUSREITERINNEN. FARBIG BEMALTER TON. CHINA, T'ANG-ZEIT
AUSGESTELLT BEI EDGAR WORCH, BERLIN

CHRONIK

Unsere Notiz über den merkwürdigen Bildertausch des Kölner Museums scheint nicht ohne Folge geblieben zu sein. Wie wir hören, ist das Gemälde von Leibl, das eine Zeit lang in einer Berliner Kunsthandlung zum Verkauf stand, wieder an seinen Platz im Wallraff-Richartz-Museum zurückgekehrt, und im Austausch ist das Bild von Marées aus Köln verschwunden. Es ist nicht das erste Mal, daß die öffentliche Meinung einen Galerieleiter nötigte, einen unglücklichen Bildertausch rückgängig zu machen, und wir möchten hoffen, daß andere sich durch solche Erfahrungen schrecken lassen. Es ist hohe Zeit, daß es mit dem aus der Inflation stammenden Unfug aufhört, wertvolle Kunstwerke aus öffentlichem Besitz, nur weil sie dem Geschmack eines Galerieleiters nicht zusagen, zu veräußern. Es gab eine Zeit, in der man von Kunsthändlern oftmals zynische Bemerkungen darüber hören konnte, welche Fundgruben für den Handel die deutschen Museen seien. Köln war nicht die einzige Stadt, die damals wertvollen alten Besitz einbüßte, und wir wollen nicht die Frage anrühren, wer bei solchem Tauschen das bessere Geschäft zu machen pflegte.



HIRSCH, BRONZE. CHINA, HAN-ZEIT
AUSGESTELLT BEI EDGAR WORCH, BERLIN

Man kann es verstehen, daß in einer Zeit, in der es an Geldmitteln fehlte, der Betätigungsdrang einzelner Museumsdirektoren zu dieser neuen Art der Finanzierung von Erwerbungen führte, wie überhaupt nach dem Kriege eine merkwürdige Unruhe in vielen öffentlichen Sammlungen Platz griff. Umstellungen waren notwendig, aber auch das Umhängen darf nicht zu einer dauernden Gewohnheit werden. Es ist gut, ein Kunstwerk einmal in einer neuen Umgebung zu sehen, doch kann die neue Umgebung als neu nur dann wirken, wenn sich mit der alten Umgebung eine langjährige Gewöhnung des Auges verbindet. Mit der Erinnerung an wichtige Kunstwerke ist die Erinnerung an den Platz, an den sie gehören, eng verknüpft. Man soll diesen Zusammenhang nicht ohne Not zerreißen, und wenn es einmal geschieht, so soll es mit gutem Bedacht geschehen.

Es ist ein auf die Dauer unerträglicher Zustand, daß eine Stadt wie Berlin kein repräsentatives Ausstellungsgebäude besitzt. Diesem Mangel soll nun endlich abgeholfen werden. Wie man hört, wird das alte Landesausstellungsgebäude in diesem Jahre zum letzten Male benutzt werden. Es sind Verhandlungen im Gange, die darauf hinzielen, ein neues Ausstellungshaus auf dem Gelände des Zoologischen Gartens in der Nähe der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche oder anderswo zu errichten, und man kann nur der Hoffnung Ausdruck geben, daß diese Verhandlungen zu einem guten Ende führen, zumal die Neubaupläne der Sezession gescheitert sind, und die

Künstlervereinigung sich jetzt in einer alten Tiergartenvilla einzurichten im Begriff ist.

Wir möchten aber bei dieser Gelegenheit an das Preisausschreiben erinnern, das die Sezession vor ein paar Jahren für ihr Haus erlassen hatte. Es waren damals ein paar recht brauchbare Vorschläge gemacht worden, aber es war in mancher Hinsicht gut, daß der Plan nicht zur Ausführung kam, weil ein Projekt preisgekrönt wurde, das für den Zweck wenig geeignet erschien. Für Kunstausstellungen sind nur schlichte, möglichst neutrale, gut belichtete Räume zu gebrauchen, keine Prunk- und Festsäle. Tessenow hat in Dresden durch Einbauten in dem alten Kunstpalast vorbildliche Ausstellungsräume geschaffen. Nachdem sein Talent viele Jahre brachgelegen hat, ist er nun mit großen Aufgaben beinahe überhäuft. Aber man möchte wünschen, daß der Auftrag für den Bau des neuen Berliner Ausstellungshauses einem Architekten seines Ranges zufiele. Unter den Projekten für den Neubau der Sezession ist seines jedenfalls eines der einleuchtendsten gewesen.

Selbst in München, dessen Glaspalast in ausgezeichneter Lage steht, plant man jetzt den Neubau eines heutigen Bedürfnissen besser Rechnung tragenden Ausstellungshauses, in dem ständig kleine, erlesene Ausstellungen mit wechselndem Programm stattfinden sollen. München hofft damit, seinen alten Ruhm als deutsche Kunststadt aufzufrischen. Aber es wird eine natürliche Entwicklung kaum aufzuhalten vermögen, der auch die Stadt Berlin endlich durch eine großzügige Förderung des Ausstellungwesens Rechnung tragen sollte.

In München hat sich der Haushaltungsausschuß des bayrischen Landtags eingehend mit der Frage des vielberufenen „Niedergangs als Kunststadt" beschäftigt. Der Kultusminister Dr. Goldenberger erklärte das Schlagwort als unberechtigt und schob es dem Eigensinn der Künstler zu, daß Riemerschmid nach Köln gegangen sei und Slevogt sich nicht habe bewegen lassen, einen Ruf nach München anzunehmen. Inzwischen hat Slevogt seine Gründe noch einmal öffentlich dargelegt. Man hatte sich geweigert, ihm eine geeignete Wohnung zu beschaffen, heutzutage ein sehr triftiger Grund, von einer Übersiedlung abzusehen. Schließlich führte der Minister bewegliche Klage über die Ungerechtigkeit der Kritiker und bezeichnete die Angriffe des Bildhauers Behn, der sich im vergangenen Sommer um eine gründliche Erneuerung der Glaspalast-Ausstellung bemüht hatte, gegen den Kunstreferenten des Ministeriums als grundlos und unberechtigt.

Es werden Sündenböcke gesucht, aber die Schuld an dem „Niedergange", der erst geleugnet und dann erklärt wird, liegt wohl überhaupt nicht an einzelnen Persönlichkeiten, nicht an den Künstlern und nicht an den Behörden, sondern an einer Entwicklung, die immer mehr zur Konzentration des kulturellen Lebens der Nation in einer Reichshauptstadt führt. Man kann das, wenn man will, beklagen, weil Stammeseigenarten darüber verloren gehen, aber man wird vergeblich versuchen, sich einer natürlichen Strömung zu widersetzen, die auch auf künstlerischem Gebiet unaufhaltsam zu dem deutschen Einheitsstaate treibt und darüber hinaus zu jenem Pan-Europa des Geistes, das schon heute keineswegs mehr als eine ferne Utopie erscheint.



GEORG KOLBE, ENTWURF FÜR EIN BEETHOVEN-DENKMAL

GLOSSE ZU GLOZEL

Der Gelehrtenstreit um die prähistorischen Funde in Glozel hat die französische Öffentlichkeit lange Zeit in Atem gehalten. Noch immer ist das letzte Wort über die Frage, ob echt oder falsch, nicht gesprochen. Nach einer neuen Version soll der Fälscher sich selbst gemeldet haben, aber es ist die Frage, ob man der Aussage des Mannes trauen soll, der behauptet, die Koryphäen der Wissenschaft an der Nase geführt zu haben. Wie dem auch sei, es scheint eine Fälschung nicht so sehr aus eigennützigen Motiven als aus einer besonderen Freude am Schabernak vorzuliegen, und man kann sich wohl denken, daß auch mancher Fälscher sonst außer dem Geldverdienst die eigenartige Genugtuung genießt, seine Mitmenschen genasführt zu haben. Da zerbrechen sich die Leute den Kopf, ob ein Bild von dem oder jenem Maler herrühre, die Kunsthistoriker führen umständliche stilkritische Beweise, die Chemiker untersuchen die Substanz der Farben, die Röntgenologen durchleuchten die Leinwand, die Restauratoren gehen der Oberfläche mit Putzmitteln zu Leibe, die Experten schreiben Gutachten, die Kunsthändler verdienen Geld, schließlich entscheiden wohl sogar gerichtlich bestellte Sachverständige, oder ein ganzes Syndikat gibt sein Votum ab, — und im Hintergrunde sitzt der Mann, der es ganz genau weiß, wie das Bild entstanden ist und lacht sich ins Fäustchen ob der

Torheit der Mitmenschen. Der Hamburger Fälscherprozeß hat einen erschreckenden Einblick in die Werkstätten gewissenloser Bilderfabrikanten eröffnet. Man hat Herrn Peitz nachweisen können, daß er nicht weniger als 650 Bilder hat anfertigen lassen, die auf die Namen Spitzweg, Defregger, Leibl, Menzel, Liebermann, Delacroix, Courbet, Daumier, Monet, Sisley, Toulouse-Lautrec getauft wurden. Nur 172 von diesen Machwerken konnten beschlagnahmt werden, die übrigen haben ihren Weg bereits gefunden und mögen ihre Besitzer erfreuen. Neben der Bilderfabrik unterhielt Herr Peitz auch ein Expertisenbüro, das die beliebten Echtheitsscheine ausstellte. Das Geschäft muß glänzend gegangen sein. Aber neben dem Geldgewinn hat der schlaue Unternehmer gewiß auch das eigenartige Gefühl der Befriedigung genossen, sich klüger zu wissen als seine Mitmenschen. Da behauptet ein Gelehrter, die Schrifttafeln des Sinai entziffert zu haben. Strindberg wollte wissen, daß die Zeichen auf den Tontafeln der Chaldäer nur Spuren des Häcksels seien, der der Erde beigemengt war. Der Fälscher von Glozel zeigt der Wissenschaft einen neuen Weg, die Entstehung der Schrift zu deuten. Am Ende steht die Preisfrage: Wer sind die größeren Narren, die Betrüger oder die Betrogenen? Näheres ist nachzulesen im elften Kapitel von Dickens' „Pickwickiern".

EIN VERMEER UND SEIN DOPPELGÄNGER

In der Sammlung Johnson in Philadelphia hängt ein Bild von Vermeer, von allen Autoritäten anerkannt, ein guitarrespielendes Mädchen, dessen Stammbaum scheinbar nichts zu wünschen übrig läßt. Nun ist in dem Vermächtnis des Lord Iveagh an die Londoner Nationalgalerie dasselbe Bild noch einmal aufgetaucht. Man hatte von dem Bilde gewußt, aber geglaubt, es sei das gleiche wie bei Johnson und es sei aus der englischen in die amerikanische Sammlung übergegangen. Jetzt werden beide Bilder nebeneinander veröffentlicht, und es scheint zweifellos, daß nur das Londoner Exemplar das Original sein kann. Man staunt, wie es möglich war, daß alle Welt sich durch eine so offenkundige Kopie täuschen ließ. Man sieht, daß auch ein Stammbaum kein Beweis der Echtheit ist, denn auch den Stammbaum wird das Johnson-Bild nun an das Bild des Lord Iveagh abtreten müssen.



MAX LIEBERMANN, HOLLÄNDISCHE SPINNSTUBE. 1880

SAMMLUNG A. SALM, KÖLN. VERSTEIGERUNG DES KUNSTAUKTIONSHAUSES MATH. LEMPERTZ, KÖLN AM 27. MÄRZ



WANDMALEREI AUS DEM 18. JAHRHUNDERT (SCHLOSS PREMSTÄTTEN)

AUSGESTELLT BEI FLATOW & PRIEMER, BERLIN

VOM BERLINER KUNSTMARKT

Im Berliner Kunsthändlerviertel um den Kemperplatz ist Hochbetrieb. Zwei Ausstellungen altdeutscher Kunst, zwei Van Gogh-Ausstellungen, eine große Manet-Ausstellung und eine Monet-Ausstellung, dazu bei Flatow & Priemer die gemalten Wandbespannungen von sieben Räumen eines niederösterreichischen Schlosses und Ausstellungen altchinesischer Kunst bei Burchard und bei Worch. Die Premstätter Wandmalereien, die bei Flatow & Priemer gezeigt werden, sind einzigartig in ihrem Umfang und ihrer vollkommenen Erhaltung. Mit viel Phantasie und ungewöhnlichem Geschmack sind die Wände dekoriert. Es gibt weitgedehnte märchenhafte Landschaften mit vielerlei tropischem Pflanzengewächs und Fabelgetier, in einem anderen Raume zierliche Gartenperspektiven oder wallende Vorhänge und blumenumsponnenes Gitterwerk, endlich idyllische Kompositionen im Bouchergeschmack in Rötelton gemalt. Es sind Motive, wie man sie von Tapisserien der Zeit, der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts kennt, aber hier sind die ganzen Wände mit den Sockeln und Fensternischen vollkommen einheitlich malerisch durchgebildet, ein einzigartiges Ensemble, dessen Zerstörung man beklagen muß, auch wenn die Teile nun in neuen Räumen ihre Auferstehung feiern werden.

Bei Burchard sowohl wie bei Worch sind fast am gleichen Tage große Sendungen chinesischer Altertümer eingetroffen, und man staunt über die Fülle kostspieliger Objekte, die der Berliner Markt aufnehmen soll. Allein die Zahl der altertümlichen Bronzen, die Burchard zur Schau stellt, ist bewundernswert. Es sind darunter Stücke hohen Ranges, vom Stil der ältesten Epochen bis zur T'ang-Zeit sind alle Gattungen vertreten. An buddhistischen Kultstatuen spendet China zur Zeit, da die Ausfuhr von großen Steinwerken offenbar schwierig geworden ist, vor allem Holzfiguren, die seit der Sung-Zeit häufiger werden. Auch von diesen hat Burchard eine stattliche Zahl heimgebracht. Dazu kommt Keramik der Frühzeit, Grabfiguren der bekannten Art, sowie große Tonskulpturen und endlich Porzellan. Worch zeigt weniger an Zahl, aber um so gewähltere Stücke der gleichen Gattungen. Es gibt bei ihm eine Reihe alter Bronzen von hoher Vollkommenheit der Form wie der Patina zu sehen, eine besonders reizvolle Steinstele im Charakter der Höhlen von Yünkang und eine sehr eindrucksvolle, große, sitzende Kuanyin aus Holz. Entzückend ist die Reihe der tönernen Grabbeigaben verschiedener bisher unbekannter Typen. Es gibt darunter zwei Zirkusreiterinnen von einer geradezu unerhörten Kühnheit der Bewegung, zwei reizende Tänzerinnen in hockender Stellung in höchst zierlich durchgebildeten Gewändern, endlich zwei sehr merkwürdige leuchtertragende Elefanten mit reichem plastischem Dekor. Auch unter den Porzellanen sind Stücke von höchster Meisterschaft der Form wie der Farbe.

Es sei bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, daß in diesem Frühjahr eine Reihe wichtiger Auktionen ost-

asiatischer Kunst in Berlin stattfinden wird. Die Kunsthandlung Edgar Guttmann wird ihre Lagerbestände bei Cassirer zum Verkauf stellen. Neben fernöstlichen wird hier eine Reihe indischer Kunstwerke zum Ausgebot kommen, die nicht häufig auf dem europäischen Markte erscheinen. Voraussichtlich Anfang Juni wird die Sammlung japanischer Farbenholzschnitte der Frau Straus-Negbaur folgen. Es ist eine der umfangreichsten und an Qualität hochstehendsten Sammlungen, die in deutschem Privatbesitz vereinigt worden sind. Besonders bemerkenswert ist der große Bestand an sogenannten Primitiven und die Reihe ausgezeichneter Blätter des Sharaku. Man darf auf den Ausgang dieser Versteigerung besonders gespannt sein, aber man wird kaum fehlgehen in der Annahme, daß trotz des überwiegenden allgemeinen Interesses neuer Sammler für China eine so gewählte Sammlung von Japandrucken ihre Liebhaber finden wird, zumal Amerika und vor allem Japan selbst sich voraussichtlich um manche Seltenheiten bewerben werden. Endlich wird die China-Sammlung des Herrn Otto Burchard, die lange Zeit in der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen ausgestellt gewesen ist, ebenfalls bei Cassirer zum Verkauf kommen. Burchard hat vor allem auf dem Gebiete der sogenannten Frühkeramik sich sehr erfolgreich als Sammler betätigt. Für das Museum, das nur ganz wenige Objekte dieser Kunstgattung besitzt, wird die Abwanderung der Sammlung einen empfindlichen Verlust bedeuten. Man darf hoffen, daß zum Ausgleich wenigstens der Berliner Privatbesitz, der sich im vergangenen Jahre aus der Sammlung Bondy erfreulich bereichern konnte, auch diese Gelegenheit nutzen wird. Die große China-Ausstellung, die von der Gesellschaft für ostasiatische Kunst für das kommende Frühjahr vorbereitet wird, kann Gelegenheit geben, zu zeigen, wie das immer noch wachsende Interesse für die Kunst des Ostens sich im Laufe der letzten Jahre praktisch ausgewirkt hat. Man klagt so viel über die Abwanderung wertvoller Kunstschätze in der Nachkriegszeit, daß es ungerecht wäre, den Zuwachs zu übersehen, den der deutsche Kunstbesitz auf anderer Seite erfahren hat. G.

GEORG KOLBES BEETHOVEN-DENKMAL

VON

CURT GLASER

Der unglückliche Wettbewerb um ein Beethovendenkmal, der von der Stadt Berlin vor Jahresfrist ausgeschrieben worden ist, hat wenigstens nachträglich eine schöne Frucht getragen. Georg Kolbe hat seinen Entwurf nicht ärgerlich in einer Atelierecke verstauben lassen, sondern er hat die Idee, die in der kurzen Frist, die zur Verfügung stand, nur eben angedeutet werden konnte, langsam ausreifen lassen. So ist ihm der Gedanke der Dreifigurenkomposition zu einer schönen freirhythmischen Gruppe gediehen, zu einem der glücklichsten Werke seines erfinderischen Talentes.

Kolbe war von einer Darstellung Beethovens selbst ausgegangen. Er hatte dem sitzenden Meister zwei Genien als Begleiter gegeben, um die eng im Block geschlossene Dreifigurengruppe nach oben in freibewegtem Umriß sich lösen zu lassen. Aber die Ungleichwertigkeit der drei Gestalten und die Verpflichtung zur Porträthaftigkeit waren Hindernisse einer rhythmisch reinen Lösung, die erst glücken konnte, nachdem der Gedanke einer Denkmalsfigur im herkömmlichen Sinne preisgegeben wurde. Die Gestalt Beethovens wandelte sich in einen jugendlichen Heros. Kolbe baute seine Gruppe noch einmal auf, nicht mehr als Denkmal, sondern als Huldigung an Beethoven. Eine jugendlich männliche Gestalt wächst aus dem Stein, von zwei Genien geleitet. Der Grundgedanke der ersten Gruppe klingt in dem Umriß nach, aber alle Härten sind gemildert, und wenn die Bindungen im Steine gelockert sind, so erscheint der Zusammenschluß der Formen im idealen Raume um so gefestigter.

Man kann diese Gruppe musikalisch nennen, insofern eine feine Harmonie, die man sich scheut, in beschreibenden Worten auszudeuten, die Formen gleichsam klingen läßt, wie es überhaupt die Besonderheit von Kolbes Talent bezeichnet, daß die Gestalten, die er bildet, von einer inneren Musik beseelt erscheinen. Man mag dieses Beethovendenkmal mit Carpeaux' Gruppe des „Tanzes“ vor der Großen Oper in Paris vergleichen, die in ihrer Weise ebenso vollkommen ein musikalisches Erlebnis in Bildform transponiert. Es sind nicht nur äußerliche Beziehungen, die beide Gruppen verbinden, sondern es ist vor allem jenes Element einer inneren Musikalität, die gleichnishaft in der Harmonie der Formen sich äußert. Nicht dem Schöpfer, sondern seinem Werke versuchte Kolbe ein Denkmal zu setzen. Darum konnte er und mußte er auf die Wiedergabe der individuellen Züge des Meisters verzichten, und darum ist seine Gruppe, wie uns scheint, zu der schönsten Huldigung gediehen, die dem Genius der Tonkunst dargebracht werden konnte.

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. FEBRUAR, AUSGABE AM 1. MÄRZ
NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ALBRECHT DÜRER, JUNGES MÄDCHEN. KOHLE

BERLIN, KUPFERSTICHKABINETT



DIE GEFÄLSCHTE KUNST

Eine Grundforderung der Kunstempfindung ist die Echtheit. Etwas Entscheidendes vom Interesse am Kunstwerk verflüchtigt sich im Augenblick, wo der Nachweis geführt wird, daß es sich nicht um ein Original, sondern um eine Kopie oder um eine Fälschung handelt. Die Dresdener Madonna, die früher Holbein zugeschrieben wurde, ist ein anschauliches Beispiel. Einst war sie eines der berühmtesten deutschen Bilder; heute, wo das Bild in Darmstadt als das Original erkannt ist, streift sie kaum noch ein Blick. Und doch hat das Werk sich nicht geändert. Zum wenigsten hat es noch jetzt den Wert, eine Spiegelung eines großen Kunstwerkes zu sein. Der Nimbus ist aber dahin. Im Werk änderte sich nichts, doch hat sich im Betrachter ein Wandel vollzogen. Es zeigt sich, daß im Kunstwerk das Einmalige, das Persönliche gesucht wird, und daß in diesem Sinne das Echte der Todfeind des Falschen ist. Fällt der Betrachter gar auf eine Fälschung herein, so schämt er sich, wie sich der Betrogene schämt. Die Gewißheit des Echten ist eines der Grundrechte der Kunstempfindung.

Wie verhält sich nun die Wirklichkeit zu diesem Bedürfnis?

Das scharenweis durch die Museen dahinziehende Publikum ist geneigt, alles, was es sieht, auf Treu und Glauben hinzunehmen. Es bedenkt nicht, daß Bilder empfindliche Wesen sind, die eine begrenzte Lebensdauer haben; es macht sich nicht Gedanken darüber, daß trotzdem fast alle diese Bilder aus sechs Jahrhunderten tadellos erhalten zu sein scheinen und von Lack und Firnis nur so glänzen. Würde dieses Publikum in seinem Vertrauen nicht tief erschüttert, würde es nicht durchaus unsicher werden, wenn ein Kenner ihm

nachwiese, wie es in Wahrheit mit dem Erhaltungszustand sehr vieler dieser Bilder aussieht? Würde dann nicht jene Grundforderung nach dem Echten praktisch in vielen Fällen verletzt erscheinen?

Das Unechte tritt in unsern Museen, Privatsammlungen und Ausstellungen alter Kunst in vielerlei Gestalt auf.

Es gibt — zum Beispiel — keine Cranachfälschungen aus alter Zeit; doch gibt es unechte Cranachs, da eigenhändige Bilder des Meisters im Werkstattbetrieb vervielfältigt und Schülerarbeiten mit dem Firmenzeichen versehen worden sind. Rembrandtzeichnungen sind schon in alter Zeit so genau kopiert worden, daß es sehr schwer ist, das Urbild zu erkennen. Von Boucher weiß man, daß er Kopien, die Schüler nach seinen Zeichnungen angefertigt hatten, zu signieren und als eigenhändige Arbeiten zu verkaufen pflegte. Und so weiter.

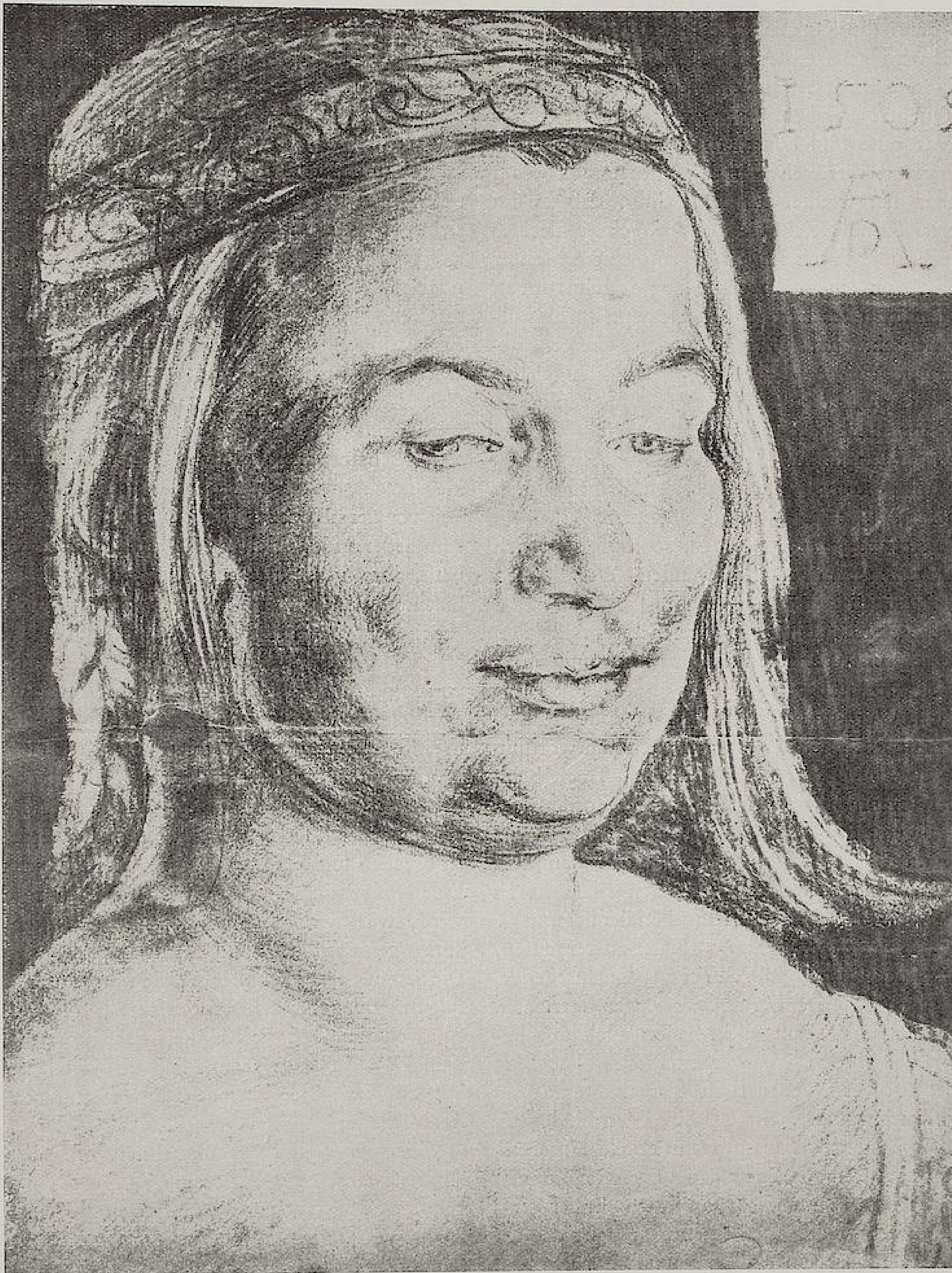
Ein an sich echtes Bild kann ferner durch eine falsche Bestimmung falsch gemacht werden. Im allgemeinen ist in der Bestimmung von Kunstwerken in den letzten Jahrzehnten Vieles und Gutes geleistet worden. Doch besteht auch die Neigung, möglichst jedes Bild der Namenlosigkeit zu entreißen, es einer fester umrissenen Persönlichkeit auch dann zuzuschreiben, wenn die Beweise dafür nur schwach sind, und zu vergessen, daß der Erkenntnis hier enge Grenzen gezogen sind. Unsichere oder nicht zutreffende Bestimmungen sind aber um so einschneidender, als Bilder auch Wertobjekte sind, als die Entscheidung des Gelehrten für den Handel unendlich wichtig werden kann. An sich ist ein Bild der Rembrandtschule oder des Leiblkreises nicht falsch. Es wird falsch, wenn es unter dem Namen Rembrandt oder Leibl geht. Befindet es sich im Handel, so wird es gar zu leicht nachträglich noch mit einer falschen Signatur versehen.

Noch wichtiger ist die Frage der Erhaltung. Wird ein Bild gereinigt, zeigt es sich dabei, daß die ursprüngliche Farbschicht abgebröckelt ist, und wird das Bild dann „restauriert," das heißt von einem Restaurator wieder fertig gemalt, so ist es verfälscht. Da das gut erhaltene Bild nach der bestehenden Konvention mehr Wert hat als das halb zerstörte, da Museen, Sammler und Händler darum den Wunsch nach gut erhaltenen Bildern haben, hat der Restaurator mit Pinsel und Palette immer viel zu tun. Der weit verbreitete Mangel an wahrem Gefühl für Kunst hat Restaurierungsarbeiten dieser Art sehr gefördert. Oft sind die Ergänzungen ja nur geringfügig, zuweilen berühren sie aber auch den Lebensnerv des Kunstwerks so sehr, daß, zum Beispiel, der Kopf einer das Bild beherrschenden Figur vom Restaurator, nicht vom Künstler gemalt ist. Eine Venus von Cranach wird gereinigt; ein angeblich später gemalter Schleier soll entfernt werden. Bei dieser Reinigung geht der halbe Körper mit weg. Nun stellt der Restaurator alle erreichbaren Photographien von ähnlichen Bildern Cranachs vor sich auf und malt danach die fehlenden Teile neu. Das heißt: er verfälscht systematisch ein echtes Bild.

Von hier ist eigentlich nur noch ein Schritt bis zur Fälschung. Es gibt Pfuscher unter den Fälschern, aber auch Meister, denen selbst Kenner hohen Ranges erliegen. Mit der Zeit werden freilich viele Fälschungen aufgedeckt, viele gehen jedoch unangefochten in Museen und Privatsammlungen unter den Namen berühmter Meister. Die Schwierigkeiten, Fälschungen zu erkennen, wachsen, wenn die Fälscher sich der neueren Kunst zuwenden. Dort wird weder der nie ganz nachzuahmende Zeitstil noch das Fehlen von Altersspuren zum Verräter. Mit Recht schrecken Erzählungen von hunderten falscher Corots die Sammler ab. Um die Echtheit von Bildern Daumiers wird hoffnungslos gestritten. Ebenso unsicher ist man gewissen Bildern gegenüber, die van Gogh zugeschrieben werden. Hierher gehören auch die Skizzen und Studien namhafter Künstler, die „fertig gemalt" werden, damit sie verkäuflicher und wertvoller seien.

So also sieht es in den Museen, Privatgalerien und Ausstellungen aus: Neben den echten, bedeutenden, in Wahrheit gut erhaltenen Meisterwerken befinden sich in nicht geringer Anzahl falsche Werke, die gewissermaßen von den Künstlern selbst herrühren — Werke, die unter falschen Künstlernamen gehen — Bilder, die zu kleineren oder größeren Teilen neu gemalt worden sind, weil sie beschädigt waren — alte Kopien, die zum Rang von Originalen aufgerückt sind — und zuletzt die in schlimmer Absicht hergestellten Fälschungen.

*



ALBRECHT DÜRER, FRAUENBILDNIS. KREIDE. 1505

BRAUNSCHWEIG, SAMMLUNG VIEWEG

Wie kann man sich hiergegen nun wehren? Wie kann die Kunst rein erhalten werden?

Es wird gern ein Allheilmittel empfohlen. Alle Beteiligten, heißt es, sollten sich zur Empfindung der Qualität erziehen. Dann würde man sich nur um das gute Bild kümmern, nicht um das vom Restaurator verfälschte und nicht um das vom Fälscher hergestellte. Es ist richtig, daß es im höheren Sinne gleichgültig ist, ob ein schlechtes Bild echt oder falsch ist, ob es von einem Meister ist oder von einem Unbekannten; es lohnt nicht, sich damit zu beschäftigen, es sei denn mehr kulturwissenschaftlich. Praktisch ist mit dieser Aufforderung zur Ausbildung des Qualitätsgefühls nicht viel getan. Nur verhältnismäßig wenige — selbst innerhalb der Kunstwissenschaft — haben von Natur Empfindung für Qualität und sind fähig, diese Anlage konsequent auszubilden. Kunstpolitisch betrachtet, bleibt der Rat eine Sentenz.

Soll etwas geleistet werden, so muß man sich höchst konkret an Personen wenden. Wer können diese Personen sein?

Der Kunsthändler kann manches tun. Er kann sich eine große Warenkenntnis erwerben und seinen Kunden gegenüber persönlich die Garantie für Echtheit, Wert und Erhaltungszustand des Kunstwerkes übernehmen; er braucht die Verantwortung nicht auf den Experten abzuwälzen. Doch heißt es viel, wenn nicht zuviel von ihm fordern, er solle allgemein gegen Mißstände — zum Beispiel gegen das Unwesen der Restaurierung — kämpfen, die ihm zunächst materiell nützlich sind. Es ist schwer vorstellbar, daß ein Kunsthändler beginnt — und sei es der angesehenste — Bilder zu verkaufen, die nur noch Ruinen sind, daß er auf die täuschende, verfälschende Restaurierung als erster verzichtet.

Der Sammler kann die Mission auch nur bedingt übernehmen. Was er tun kann, hat Max J. Friedländer im Februarheft klar und eindeutig ausgeführt. Zunächst würde es eine Wertminderung seiner Sammlung bedeuten, wenn er alle täuschenden Restaurierungen entfernen ließe. Bei ihm ist das Falsche auch nicht so gefährlich. Er lebt mit seinen Bildern allein; das Museum aber ist wie ein Bildertheater, das ein großes Publikum hat.

Von den Museen muß die Reform ausgehen, der Kampf gegen einen Brauch, „von dem der Bruch mehr ehrt als die Befolgung". Die Mission fällt in natürlicher Weise der Kunstwissenschaft zu. In der Skulptur hat man seit langem schon von den im Grunde immer dilettantischen Restaurierungskünsten gelassen. Nur die Archäologen wirtschaften noch rekonstruierend mit Gips, wenn es sich um die Vervollständigung von Architekturteilen handelt. Auch die Architekten sind weit vorsichtiger geworden bei den Restaurierungen mittelalterlicher Bauwerke. Vor wenigen Jahrzehnten noch ging es bei ihnen empörend zu. Für die Konservierung von Bildern ist aber aus der täuschenden Ergänzung geradezu eine Hilfswissenschaft gemacht worden. Jedes große Museum stellt mit hohem Gehalt einen Restaurator an. In dessen Werkstatt wird gemalt wie in einem Atelier.

Es scheint, daß die Kunstwissenschaft sich nicht klar macht, wie sehr sie mit dieser Respektlosigkeit vor dem Künstler und dem Kunstwerk — von dem jeder Pinselstrich heilig sein sollte — Gefahr läuft, ihre Verdienste anderer Art vergessen zu machen, wie sehr sie schon von den Laien mit Zweifeln betrachtet wird. Höchst bedenklich ist es, daß die Kunstgelehrten es in Museen, die voll von restaurierten Bildern sind, überhaupt aushalten. Darin liegt Empfindungslosigkeit. Und doch ist es in ihre Hand gegeben, mit der schlechten Konvention, die dem Fälscherwesen Tür und Tor öffnet — denn ein seinen defekten Zustand nicht verbergendes Bild kann kaum gefälscht werden —, zu brechen und eine neue Konvention zu schaffen. Eine Konvention, wonach im Museum nur gezeigt wird, was wirklich noch da ist, was die Zeit übrig gelassen hat, und sei es noch so wenig. Die Sammler und Händler würden bald, sie müßten folgen. Der Kunstwissenschaft fällt die Mission zu, weil sie über die Reinheit der Kunst und der Kunstbegriffe zu wachen hat und weil sie, als Wissenschaft, irgendwelche Rücksichten materieller Art nicht zu nehmen braucht.

Hier liegt eine der aktuellsten Aufgaben der Kunstwissenschaft. Es ist eine Aufgabe vor allem für den Nachwuchs, wert, daß ein Leben daran gesetzt wird. Hier ist eine Möglichkeit, eine Wissenschaft, die sich oft im Speziellen und Esoterischen zu verlieren droht, wieder mit dem Leben in Berührung zu bringen.



ALBRECHT DÜRER, NÜRNBERG. WASSERFARBEN
BREMEN, KUNSTHALLE

DÜRER

VON

GUSTAV PAULI

Die Wiederkehr des 6. April, an dem vor vierhundert Jahren Albrecht Dürer in Nürnberg die Augen für immer schloß, hat überall in Deutschland den Anlaß zu Gedenkfeiern gegeben, denn wir haben in unserer Kunst keinen glänzenderen Namen als den seinen. Der Ruhm will verewigen und die Züge dessen, den er umleuchtet, wie in Erz gegossen der Nachwelt überliefern.

Daß er solches vermöge, wird auch gemeinhin geglaubt. Wer indessen schärfer zusieht, muß bemerken, daß zwar der Ruhm schwerlich ganz erlischt, daß aber der Berühmte jedem neuen Geschlecht in anderem Lichte erscheint. Schon die Zeitgenossen haben ihn in Gunst und Abgunst verschieden gesehen und verschieden beurteilt. Und während sein wirkliches Wesen, je weiter es in die Vergangenheit zurücktritt, ins Ungewisse verdämmert, zeigt sich die Phantasie der Nachgeborenen geschäftig, um in ihrem Sinne ein Idealbild des Berühmten nach dem anderen zu malen. In jedem dieser Bildnisse malt der Zeitgeist sich selber mit. Wer wollte da entscheiden, welches am ähnlichsten geraten sei? Nur der Kinderglaube kann in die Geschichte wie in einen Spiegel der Wirklichkeit blicken. Gerade unter großen Historikern wird sie vielmehr zum Kunstwerk, zur Dichtung — allen genauesten Belegen der Forschung zum Trotz. Und da es nun einmal so ist, so sein muß, wollen wir es zufrieden sein und freimütig bekennen: Was wir von Dürer wissen und erforschen, genügt nimmermehr, um sein Wesen eindeutig und wahrheitsgetreu zu schildern, sondern nur zum Zeugnis dessen, was wir von ihm halten.

Seinen Zeitgenossen und nächsten Nachfahren in Deutschland und in Europa galt Dürer schlechthin als großer Maler, während freilich sein Ruhm vielmehr auf seine Stiche, Holzschnitte und Bücher, die weit herumkamen, gegründet wurde als auf seine Gemälde, die nur verhältnismäßig wenigen bekannt wurden. Wir haben Anlaß, zu glauben,

daß solcher Ruhm bis gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, zum mindesten in Deutschland, kaum geschmälert fortgedauert habe. Dann freilich entfernte sich der Zeitgeist weiter und weiter von ihm, bis sein Name ein leerer Schall wurde.

Für das achtzehnte Jahrhundert mit seiner selbstgefälligen, verführerischen und anmutigen Kultur mag Dürer nicht mehr als eine berühmte Kuriosität gewesen sein, an der etwa ein Genie, wie der junge Goethe, staunend etliches Gute entdeckte. So mußte es denn wie eine Offenbarung wirken, wenn sich die jungen Romantiker schwärmerisch glühend zu Dürer bekannten und ihn als den Unseren, als den Deutschen preisen, der keinem der großen Welschen zu weichen habe. Die Kenntnis, die Wackenroder und seine Freunde von Dürers Werken hatten, war gering und dennoch behalten sie recht, da in der Kunst mitfühlende Liebe immer noch tiefer blickt als behutsam wägende Forschung. Was die Romantiker für unnötig erachteten, besorgte zu ihrer Zeit der Sammeleifer des bienenfleißigen Heller. Als bald darauf in Strixners Lithographien die Randzeichnungen Dürers zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian verbreitet wurden, da leuchtete sein Ruhm vollends hell auf. Solcher Anmut hatte man sich nicht versehen; der Geist des alten Meisters erschien nunmehr wieder in mancher deutschen Werkstatt und half zum Beispiel mit an den Federspielen einer neuen Ornamentik, deren Spur sich weithin verfolgen läßt. So verschiedenen Meistern wie Cornelius und Menzel ist Dürer damals genaht. — Dann kam die famose Blütezeit der bürgerlichen Gesellschaft, in der die Technik im Bunde mit den Naturwissenschaften den Ton angab, während die Künste und die Allotria des Geschmacks scheu zurückwichen. Das Hochgefühl, das dem Siege über Frankreich folgte, hat bekanntlich nur dazu beigetragen, den Zeitgeist in seinen Vorzügen und Mängeln zu bekräftigen. Die Dürerliteratur, die 1871 zum Gedächtnis an die vierhundertste Wiederkehr seines Geburtstages erschien, gibt Zeugnis dessen. Wie gerufen hatte sich Dürer wieder eingestellt; allein er fand ein anderes Geschlecht als vor zwei Menschenaltern. Nicht schwärmerische Liebe begrüßte ihn demütig, sondern selbstzufriedene Billigung . . . „Ein tüchtiger Mann, dieser Dürer, fleißig, intelligent und vielerwärts bewandert; durchaus vortrefflich in allem, was er anfaßt — ein Mann für unsere Zeit, einer der alten Bannerträger des Reichs. In manchem Stück sieht er uns am Ende gar ein wenig ähnlich. Zum mindesten hat er uns vorausgeahnt." — Freilich hat Thausing, der Dürerkenner und Verfasser des großen Dürerbuches jener Zeit, nicht also gesprochen, aber so oder ähnlich raunt doch der Geist der Zeit zwischen den Zeilen seines Werkes zu uns. Die Geschichte, mit den Instrumenten exakter Wissenschaft angepackt, lag vor dem Historiker wie ein aufgeschlagenes Buch. Da hatte man sie — um mit dem Zeitgenossen Courbet zu reden — die wahrhaftige Wahrheit! Bei Lichte besehen, eine ganz einfache Geschichte! Die selbstzufriedenen Geisterbanner bemerkten es nicht, wie der Schatten des Meisters ihnen entglitten war, während sie die Dokumente seines Daseins ausbreiteten.

Und wieder kam ein neues Geschlecht heran. Als seinen Wortführer begrüßen wir Wölfflin. Ihm gereichte es zum Vorteil, daß er aus der Fremde, von der klassischen Kunst Italiens her, an Dürer herangetreten war. So sah er, was Thausing und die naiven Schwärmer vor ihm nicht gesehen hatten: die Problematik Dürerscher Kunst, die in dem einen großen Ringen um den geistigen Besitz Italiens bestand, um die abgeklärte Schönheit des Klassischen, nach der immer wieder der Deutsche verlangend die Hände streckt, wie Faust nach Helenas holdem Schatten. Dieses Werben, zugleich beglückend und ungestillt, das sich erneuern wird, so lange nebeneinander Germanen und Romanen wohnen, war eben damals um 1500 wieder einmal das große Problem der Zeit geworden. Gar manche unserer Besten haben es damals in sich bewegt und kaum einer unserer Künstler stand unbeteiligt abseits, aber keiner von ihnen allen hat es so tief erfaßt wie Dürer. Und das ist es! Nur wer das Bestreben und das Schicksal seiner Zeit als sein ganz persönliches Bestreben und Schicksal erlebt, ist der wahrhafte Repräsentant seiner Zeit.

Hier geht es nicht um Einzelnes. Nicht das ist die Frage, ob Dürer in diesem oder jenem Stück den anderen überlegen gewesen sei. Man mag es sogar gern zugeben, daß Grünewald ein weit größerer Maler war, Cranach desgleichen und zudem noch ein sonderlich deutscheres Gemüt, Altdorfer ein besserer Erzähler, Holbein in der sicheren Beherrschung seiner Begabung und in der



ALBRECHT DÜRER, STUDIENBLATT MIT SELBSTBILDNIS. 1493. FEDER

LEMBERG LUBOMIRSKIMUSEUM

siegreichen Lösung aller ihm zufließenden Aufgaben ihm überlegen. Hier, für das Urteil der aufeinanderfolgenden Menschengeschlechter, das heißt für das Urteil der Geschichte, kommt die Persönlichkeit als Ganzes in Betracht, die Harmonie ihrer Kräfte, die Leistung ihres Lebens an der Größe seiner Aufgaben gemessen, und nicht zuletzt ihr Ethos, jenes stille Heldentum, dem ein unablässiges Ringen um das Höchste mehr gilt als das Gewinnen einzelner Siege. Und so betrachtet, steht Dürer freilich unerreicht da. Seine Gesinnung, sein Schicksal, seine Vorzüge und seine Fehler sind deutsch. Wer unter uns, dem Eindruck seiner Werke hingegeben, ihn betrachtet und bedenkt, wird immer wieder spüren, wie etwas vom Besten unseres Wesens seiner Stimme als einer verwandten antwortet.

Was die Nachwelt an seinem Lebenswerk am höchsten preisen mag, hängt von dem Zeitgeist ab. Die Romantiker hielten sich an jene reifen Gaben, die aus der Vermählung deutscher und italienischer Elemente erwachsen sind. Sie, die klassisch Vorgebildeten, wurden der leiseren Spur des Klassischen als eines fremden Bestandteiles nicht gewahr. Und etwas von solcher Einstellung finden wir noch bei Thausing, der gerade so manches rein deutsche Frühwerk Dürers verkannt hat, da er sich von der gewohnten Vorstellung des reifen Meisters nur schwer befreien konnte. Den Heutigen steht der junge Dürer, der Gotiker, vielleicht am nächsten und wir fühlen uns versucht, unter seinen Werken den Holzschnitten der Apokalypse den Preis zuzubilligen, weil es uns bedünken will, als stürme in ihnen seine junge Kraft siegreich, ungetrübt und ungehemmt dahin. Doch soviel ist gewiß, daß jedes neue Lustrum in Dürers Leben uns auch neue Marksteine auf dem Wege seiner Entwicklung zeigt bis zu jenem großartigen Fragment der Apostelbilder, den Teilen eines mächtigen geplanten Altarwerks, zu dessen Vollendung der Dahinsiechende nicht mehr die Kräfte fand.

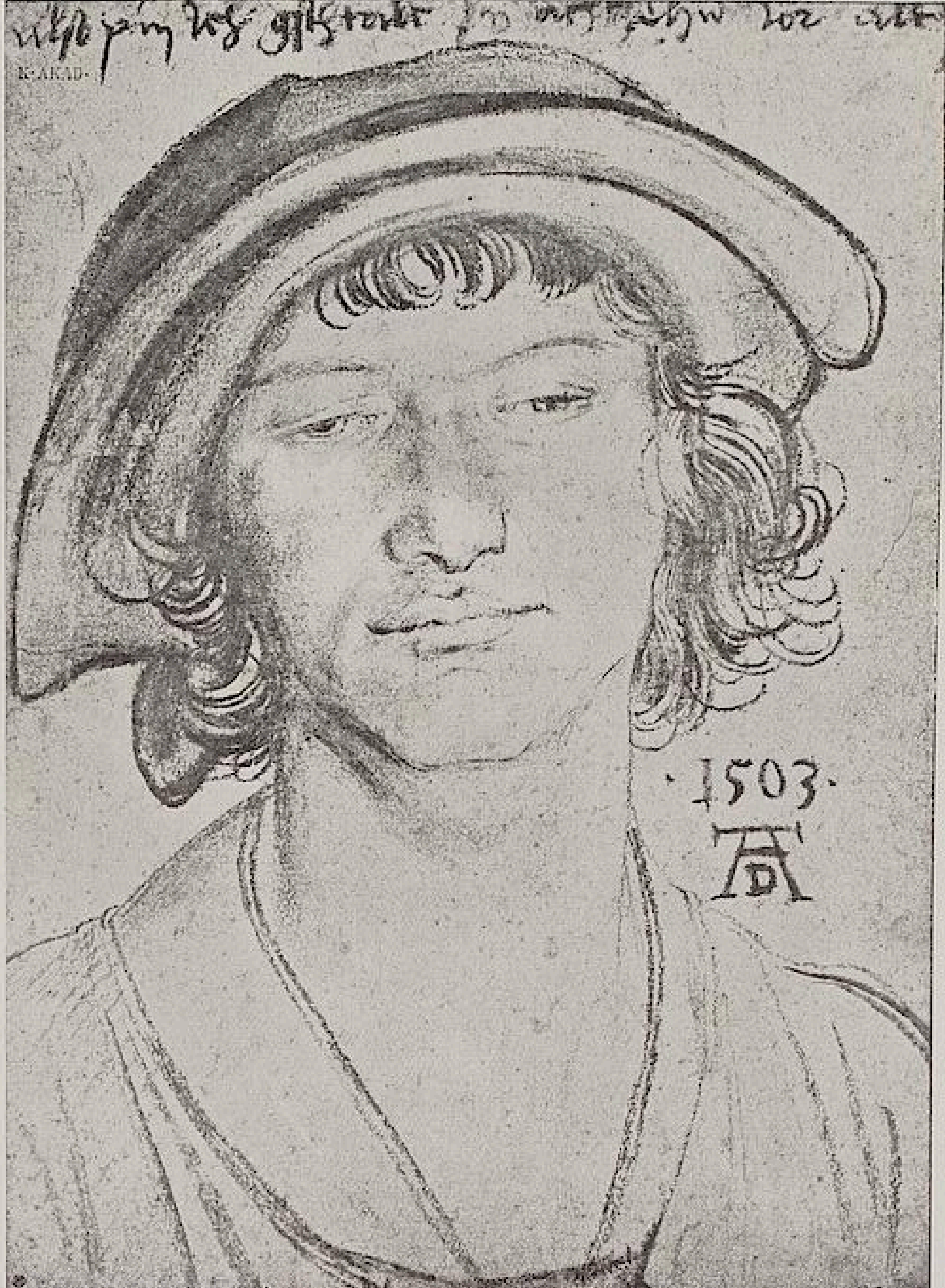
Der Aberwitz kurzsichtiger Kritik mochte es Dürer zum Vorwurf machen, daß er sich verzettelt habe, daß er über theoretischen Studien und der Erforschung anscheinend nebensächlicher Dinge seine Kunst versäumte — als ob wir es besser wüßten als die Natur, die ihn so, wie er war, gebildet hatte in einer Prägung, die lebend sich entwickeln mußte. Das reich begabte Genie, daß sich nach vielen Seiten tätig wenden muß, um seinen eingeborenen Drang zu stillen, wird freilich dem Kümmerling immer unfaßlich bleiben, dafür aber hält es für vielerlei Menschen seine Gaben bereit. Der eine mag sich an der markigen Kraft seiner glänzenden Kupferstiche, seiner männlichen Holzschnitte freuen, der andere an dem Email seiner farbenleuchtenden Bilder, ein dritter bewundert ihn am meisten in seinen Zeichnungen, die von kühner Andeutung bis zu peinlichster Naturbeobachtung eine Welt durchmessen. Es mag Männer der Wissenschaft gegeben haben, die sich an Dürers Schriften genügen ließen, oder Poeten, die bei oberflächlicher Kunde von seinem bildnerischen Vermächtnis sich an dem Menschen erbauten, dem nichts Menschliches fremd war, der ein glühendes Herz zu bezwingen wußte, um im Dienste an seinem Lebensziel bedächtig und streng nichts zu versäumen. So gewissenhaft zeigt sich Dürer bisweilen, daß wir versucht sein könnten, ihn pedantisch zu nennen; dann aber bricht auf einmal anmutig und sonnig die Laune durch und der Magister wandelt sich zum spielenden Knaben. Der uns eben noch belehrte, er tanzt mit uns.

Vieles einzelne ist uns heute von Dürer bekannt. Von seiner Arbeit haben wir, durch Anschauung der Originale und — bequemer — durch Photographien belehrt, eine umfassendere Kunde als die meisten seiner Zeitgenossen, trotzdem so manches verloren gegangen ist. Auch verschafften wir uns durch die vereinten Anstrengungen kritischer Beobachter eine leidliche Sicherheit in der Unterscheidung seiner eigenhändigen Arbeiten von denen seiner Schüler und Nachahmer. Allein solches Wissen ist ein unlebendiges Stückwerk, so lange wir es nicht benützen, um das Bild seiner ganzen Persönlichkeit in unserer Phantasie wieder aufzubauen.



ALBRECHT DÜRER, JUNGES MÄDCHEN. KREIDE. UM 1505

LONDON, SAMMLUNG OPPENHEIMER



ALBRECHT DÜRER, JÜNGLING. KOHLE. 1503

WIEN, BIBLIOTHEK DER AKADEMIE



LUDWIG EMIL GRIMM, FEIER AN DÜRERS GRAB. 1828. KUPFERSTICH

ALBRECHT DÜRERS GRAB

EINE DÜRERERINNERUNG AUS DER ROMANTIK

VON

ALFRED NEUMEYER

Unsere Verehrung Dürers erhebt sich auf den Fundamenten der Romantik. Immer schon liebevoll gehegt in der Lokalforschung und bei den Sammlern, in einer Schrift des Ingolstädter Geistlichen, des Bischofs Palaeotus (1594) unter den „heiligenmäßigen" Männern aufgeführt, wurde seine „holzgeschnitzteste" Gestalt doch erst zum Symbol deutschen Künstlertums durch des jungen Goethe Aufsatz „Von deutscher Baukunst" (1771), durch Mercks Ehrenrettung im „teutschen Merkur" und endlich, weithin schallendes Signal zur Erhebung, durch Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797). Seit diesem Zeitpunkt ist er gleich der Kunst der Gotik für seine Nation wieder gewonnen. Es ist bekannt, wie die Jünglinge Cornelius, Pforr und Führich (um nur ein paar Namen zu nennen) ihn für sich entdecken und ihn zur Erzielung „charakteristischer" Köpfe und eines „eckigen Faltenstiles" benutzen. Deutschheit im Herzen, beging man auch in Rom seinen Geburtstag und wer wollte, durfte bei Philipp Veit seine Holzschnitte und Kupferstiche betrachten.

So konnte denn die am 1. März 1828 hinausgegangene Einladung des Albrecht Dürer-Vereins, zur Feier nach Nürnberg zu kommen, auf ein volles Echo hoffen. Freilich, Goethe sagte in einem höflichen Schreiben ab, und auch etliche der wichtigsten Träger des neudeutschen Geistes zu Rom, wie Niebuhr, Thorwaldsen und Overbeck, blieben aus.

Aber das Echo klingt nach bei Cornelius, Sulpiz Boisseré — und auch in diesem Werkchen der graphischen Künste von Ludwig Emil Grimm, dem jüngsten Bruder der Märchenerzähler. Statt weiterer Kommentare sei aus dessen Lebenserinnerungen die dargestellte Szene mitgeteilt (Erinnerungen aus meinem Leben, herausgegeben von Adolph Stoll, Leipzig 1913, S. 407/408): Um ein halb sechs Uhr waren wir schon auf dem Weg nach dem St. Johannes-Gottesacker, es war trüb und kalt und fiel auch etwas Schnee. Viele Künstler wanderten hinaus, und eine Menge trafen wir schon an. Um sechs Uhr war alles um Dürers Grab versammelt, und in schönen Gruppen standen die vielen Künstler aus den verschiedensten Teilen Deutschlands auf einmal da an diesem Grabe vereint, ein großer Efeu-Kranz lag auf diesem, und eine feierliche Stille war eingetreten. Da fingen die mächtigen Töne der Posaunen an, und ihre erhabenen und ergreifenden Töne hallten ringsum wider und verkündeten die hohe Feier der Stunde und des Tages! Der Sturm legte sich, die Wolken teilten sich, und die Sonne stand in all ihrer Pracht über der Burg, beleuchtete den schönen Kirchhof und die feierlich große Gruppe."

Wir haben nicht mehr viel hinzuzufügen. Unter den Versammelten in altdeutscher Tracht vermag man festzustellen: unmittelbar vor dem Kreuze Grimm selber, vor ihm am Grabe mit hageren Zügen Cornelius, mit vollen Wangen vor dem äußersten Posaunenbläser rechts wohl Herr v. Rumohr — im Profil drei Figuren rechts von Rumohr der Bildhauer Eberhard. Die übrigen zum großen Teil des Cornelius sechzehn Schüler, die ein tüchtiger Fußmarsch von München nach Nürnberg geführt hatte.

Gewiß um sechs Uhr ging die Sonne auf, aber symbolisch meinte der Radierer damit auch die neue romantische Kunstsonne am Firmament emporgeführt zu sehen.



GOYA, ENTWURF ZUM VIERTEN BLATT DER „DISPARATES“. PINSELZEICHNUNG
MADRID, PRADO. PHOTO: MORENO

ZU GOYAS HUNDERTSTEM TODESTAG

VON
AUGUST L. MAYER

Vor kurzem hat Rudolf Borchardt ein Essay veröffentlicht „Über den Dichter und das Dichterische“ *, worin versucht wird, den Dichter und das Dichterische vom Künstler und dem Künstlerischen einerseits, von der Literatur und dem Literarischen anderseits zu isolieren. Der Dichter wird über den bildenden Künstler, über den Maler und Bildhauer vor allem hinausgehoben, und es wird behauptet: „Die Muse der bildenden Künstler heißt nicht Muse, sie heißt Techne. Was fehlt, ist die Dämonie, das Inkalkulable.“ Eine weitgehende Auseinandersetzung mit den gedankenreichen Ausführungen Borchardts sei in diesen der Kunst und den Künstlern gewidmeten Blättern für späterhin aufgespart, aber eine Richtigstellung der Hauptirrtümer läßt sich unschwer verbinden mit der Würdigung eines der größten bildenden Künstler der neueren Zeit, über dessen irdischen Hingang nunmehr ein Jahrhundert verflossen ist. In Francisco de Goya verehren wir einen jener schöpferischen Persönlichkeiten auf dem Gebiete der Malerei und Graphik, die ganz wie die großen Dichter Künder, Seher und Mittler des Göttlichen sind. Je älter Goya wurde, desto häufiger besuchten ihn, um mit Borchardt zu reden, die Götter, und er erfuhr ihren Besuch in der Form des Gesichtes. Er durchlebte durchaus die Tragik des nicht von der Techne, sondern von der Muse begnadeten Meisters, der gezwungen war, „beengt in der Aus-

* Die Horen IV, Heft I.



GOYA, DIE HEXE. AUS DEM LANDHAUS GOYAS

MADRID, PRADO. PHOTO: MORENO

übung des ihm Angeborenen", in den bestellten Arbeiten seine „Imaginacion", wie er sich selbst ausdrückte, einzudämmen und Capricho und Invencion der immer bürgerlicher werdenden Welt in seinen Bildnissen vor allem zuweilen zu opfern. Aber der greise Goya schloß keinerlei Kompromisse mehr, im übertragenen Sinne können wir sagen: je reifer Goya wurde, desto seltener haben wir Gelegenheit, ihn auf der Geschicklichkeit eines Literaten zu ertappen. Nicht wegen des Inhaltes, wegen der Motive allein ist es berechtigt zu sagen, daß Goya seit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts ein immer größerer „Dichter" wird. Er wird zusehends elementarer, und gerade die spätesten Zeichnungen, die letzten Radierwerke, die nicht auf Bestellung gemalten Bilder des greisen Mannes, vor allem die Wandmalereien aus seinem Landhaus, die jetzt der Prado verwahrt, sind dichterischer Schrei und dichterisches Stammeln „einfache Entladungen von Urspannungen". Hier schaltet jeder Gedanke an die Mache, an das technische Können aus, hier wird man überwältigt von dem aus dem Künstler Explodierenden, von der Fülle, von der Größe seiner Gesichte. Eine neue eigene Welt gestaltet sich hier in Form und Farbe, und Goya erscheint nur das von der Gottheit ausersehene Werkzeug, der Mittler zu sein, der in seltsamem Gemisch von Schaffensfreude und dämonisch leidvoller Besessenheit durch eine rätselhafte Macht immer wieder zu Neuem angetrieben wird. Abgesehen von den genannten Bildern offenbart sich diese künstlerische Besessenheit vielleicht nirgendwo deutlicher als in den Entwürfen zur Radierungsfolge der „Disparates". Wie bei dem späten Rembrandt hat man auch bei dem späten Goya das Recht von jener Dämonie, von jenem Unberechenbaren, jener Unberechenbarkeit zu sprechen, die Borchardt für den Dichter allein in Anspruch nehmen möchte.

Goya, an Velazquez und an Tiepolo geschult, durch die französischen Enzyklopädisten geistig geweckt, strebte bei aller innigen Verbundenheit mit seinem Land und seinen Landsleuten nicht nur einem großen Europäertum als Maler, sondern einem Weltbürgertum als Mensch nach. Der Mensch und Künstler in ihm sind nicht zu trennen. Beide bis zuletzt leidenschaftlichst bewegt, verfolgen ein pathetisch-romantisches Ideal.

Goya, der die letzten Jahre seines Lebens auf französischem Boden verbrachte, hat schon geraume



GOYA, BILDNIS DES MALERS ASENSIO JULIÁ. 1814

AMERIKANISCHER PRIVATBESITZ. PHOTO: KNOEDLER

Zeit vor der Besetzung Spaniens durch Napoleon bei französischen Kunstliebhabern Beifall gefunden, vor allem bei dem Gesandten der jungen Republik, Guillemardet, dem Taufpaten von Delacroix. Neben bedeutenden Bildern gelangten auch verhältnismäßig zahlreiche Exemplare seiner graphischen Arbeiten frühzeitig nach Frankreich, während in Deutschland öffentliche wie private Sammlungen bis zum Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts sich um Goya sehr wenig kümmerten. Die Engländer machten zwar unter Wellington mit Goya Bekanntschaft, und der feine englische Sammelinstinkt ließ manches bedeutende Bild, besonders während des zweiten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts in englische Privatsammlungen wandern, aber von einem nachhaltigen Einfluß Goyas auf die englische Künstlerschaft kann in keiner Weise gesprochen werden. Um so stärker war die Wirkung, die Goya als Maler wie als Graphiker auf die Franzosen während des ganzen neunzehnten Jahrhunderts ausgeübt hat. Delacroix und Daumier vor allem fühlten sich ihm in Temperament und Gesinnung wesensverwandt. Der junge Graphiker Delacroix hat Goya noch zu dessen Lebzeiten seinen Tribut gezollt. Vier Jahre nach Goyas Tod lernte der Franzose in Madrid die Meisterwerke des Spaniers kennen. Goyas Welt packte ihn nicht nur äußerlich — „tout Goya palpitait autour de moi“ —,



GOYA, DAS DUELL. SCHWARZE PINSELZEICHNUNG

MADRID, PRADO. PHOTO: MORENO



GOYA, MAJA. UM 1815
MÜNCHEN, J. BOEHLER

das war sein Eindruck von Algeciras (1832) —, sondern vor allem Goya als Kolorist wie als Maltechniker gab ihm für sein eigenes Schaffen entscheidende Anregungen. „Die Frauen von Algier“ im Louvre sind das erste große Zeugnis hierfür. Wie gut verstand Delacroix, daß für Goya das Licht noch mehr zur Farbe geworden war als — wie bei dem greisen Rembrandt die Farbe zum Licht.

Über ein Menschenalter später stand Manet vor den gleichen Bildern in Madrid. Er verstand Goya als den Schüler des Velazquez und erkannte sich selbst als den modernen Fortsetzer und Wahrer dieser großen Überlieferung. Er behauptete aber wie allem anderen, so auch diesen spanischen Werken gegenüber bei allem tiefen Verständnis seine volle Selbständigkeit. Es wandelte sich sofort alles in seine echt französisch raisonable Art, erhielt den nur ihm eigenen Rhythmus und die für ihn charakteristische farbige Umformung.

Heimlicher, aber doch unverkennbar ist das Studium Goyascher Bildnisse, wie es der junge Renoir in zarter Bewunderung des Spaniers in den frühen siebziger Jahren betätigt hat. Ihn fesselten nicht die großen Zusammenhänge, die moderne Flächigkeit, die Überwindung der konventionellen Schattenmalerei, all das was Manet gepackt hatte, sondern ihn reizten mehr technische Finessen und malerische

Delikatessen. (Seltsam erinnern schon an Renoir, und gerade an den späten Renoir, die kleinen Engel der Deckenmalereien Goyas in S. Antonio de la Florida).

Deutschland suchte durch Intensität der Bewunderung und geistigen Aufnahme von Goyas Werk nachzuholen, was, zum Teil verschuldet durch die geographische Ferne, so lange Zeit versäumt worden war. Wie das Studium der Werke von Tizian und Rubens ein Lebenselexir ist, das die Künstler durch die Jahrhunderte hindurch in glücklichster Weise anregt, ohne ihre Eigenart zu brechen, so läßt sich auch von dem Studium Goyas ein Gleiches sagen. Bei uns haben vor allem die Graphiker reichsten Nutzen aus der Bekanntschaft mit Goya gezogen; aber wer wollte sagen, daß Slevogt dadurch an Originalität verloren hätte. Und der Einfluß Goyas war auf Künstler von der Art unseres Willi Geiger viel wohltuender als der des Greco.



GOYA, WANDMALEREI IN S. ANTONIO DE LA FLORIDA

MADRID



CLAUDE MONET, REGATTA IN ARGENTEUIL. 1874

PARIS, LUXEMBOURG-MUSEUM. AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

MONET

ZUR AUSSTELLUNG IN DER GALERIE THANNHAUSER

VON

KARL SCHEFFLER

Wand an Wand mit der Manet-Ausstellung gab es im Februar in der Galerie Thannhauser eine Monet-Ausstellung. Und ein paar Häuser weiter, bei Goldschmidt & Co., wurden Bilder von Pissarro, Sisley, Renoir und Cézanne gezeigt. Dieses enge Nebeneinander des Zusammengehörenden erhöhte den Genuß. Man konnte nicht nur das Talent einzelner Künstler würdigen, sondern auch das Genie einer Epoche.

Die Veranstalter der Ausstellung zum Gedächtnis des 1926 im sechsundachtzigsten Lebensjahre gestorbenen Claude Monet haben sich viel Mühe gegeben. Sie haben erreicht, daß von den siebzig Bildern der dritte Teil ungefähr der Frühzeit (bis zur Mitte der siebziger Jahre) angehört. Das ist ein gutes Ergebnis, wenn man bedenkt, wie schwer Frühbilder zu haben sind. Dennoch litt die Ausstellung naturgemäß darunter, daß die Bilder der Spätzeit überwogen, die Werke jener Zeit, in der das Programmatische und eine Neigung zum Dekorativen die Begabung mehr und mehr aufgelöst haben.

Immerhin war genug des Meisterhaften da, um die Überzeugung neu zu festigen, welch ein großer Maler, welch ein Maler an sich Monet gewesen ist. Er war nicht vom Wuchse Manets, doch war er in seinen glücklichsten Stunden innerhalb seiner Art vollkommen. Von früh an war in seinem Talent ein leiser Zug zum Professionsmäßigen; um so mehr ist zu bewundern, wie Monet die Nuance gepflegt und sich der naivsten Naturempfindung hingegeben hat. Die Hand wäre oft gern selbstherrlich gewesen; das Auge aber hat sich die Hand dienstbar gemacht.

Auch in dieser Ausstellung — wie nebenan bei Manet — gehen die stärksten Wirkungen von den Bildern aus, die auf Hell und Dunkel gestellt sind. Von einer besonders intimen Schönheit sind die beiden Darstellungen der Familie Sisley beim Lampenlicht. Meisterhaft — in einer Weise, die von fern an den jungen Trübner denken läßt — ist das Männerbildnis von 1867. Noch schöner ist die dunkle „Dorfstraße in der Normandie". Von solchen Landschaften



CLAUDE MONET, MOLE BEI LE HAVRE. ENDE DER SECHZIGER JAHRE

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

ist Utrillo ausgegangen. Das große Bildnis Frau Gaudibert kommt aus Paris; es war dort im Jahre 1925 im Louvre ausgestellt. Vielleicht hat Monet sein Können hier etwas zu sehr unterstrichen; aber wie ist das Einzelne gemalt! Das kleine Rosenstilleben allein legitimiert den großen Maler. Das große „Frühstück" hat die Städtische Galerie in Frankfurt a. M. hergeliehen. Ein erstaunliches Werk! Etwas so Gutes wie die links im Fenster lehnende Frau, wie das Stillleben des Frühstückstisches ist im neunzehnten Jahrhundert nur selten gemalt worden. Dieses Bild wird ausdauern und viele Generationen noch in Bewunderung versetzen. Unter den Landschaften ist der „Hafendamm von Le Havre" ein Hauptwerk. Aus Grau und Gelb ist das Bild einfach und machtvoll aufgebaut. Ein Augenblick ist dargestellt; und doch ist es das Meer, die Küste, der Wind wie alle sie kennen, jedermann erlebt wieder die Sensation des Meeres. Und das ist entscheidend. Ein reizendes Bild voller Luft, Wind, Licht und Frische ist „Frau Monet am Strande". Nur eben hingeschrieben und doch endgültig. Zum Kolorismus biegt sich die Entwicklung im „Garten von Argenteuil" (1873). Ein wunderschöner Himmel, überzeugend steht das Haus davor, und reizend spielen die Farben vorn im Dahliengebüsch. Das Luxembourg-Museum in Paris hat zwei Bilder geliehen. Sie gehören freilich nicht zu den besten von Monet. Sehr lebendig ist dagegen der „Bahnhof St. Lazare" der Sammlung Oskar Schmitz. Schönes ist dann auch noch in den Landschaften von der französischen Meeresküste aus den achtziger Jahren. In der Folge ist einseitig das farbige Phänomen gesucht; die Wahrheit des Lebens in ihrer Totalität rückt an die zweite Stelle.

In der Öffentlichkeit hat man die Manet-Ausstellung noch eben gelten lassen; Monet ist dann aber von einer vielfach gestuften patriotischen Empörung getroffen worden. Es wird, so heißt es, zu viel Franzosenkunst in Berlin gezeigt. Cäsar Flaischlen pflegte in solchen Fällen von einem Manet-Monet-Monomanismus zu reden. Wir verstehen diese Empörung nicht. Wenn schöne Bilder gezeigt werden, freuen wir uns der Gottesgabe, zunächst ohne zu fragen, welcher Nation die Maler angehören und ob die politische Konstellation die Hingabe erlaubt. Wir hatten vor allem einen reinen Genuß; und dafür sind wir dankbar. Wie es sich gehört.



CLAUDE MONET, DAS FRÜHSTÜCK. 1868

FRANKFURT, STÄDTISCHE GALERIE. AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN



CLAUDE MONET, DORFSTRASSE IN DER NORMANDIE. 1867

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

DREI BRIEFE VON CLAUDE MONET

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Juli 1890.

Ich sehe jetzt alles von der düsteren Seite an und verabscheue die Malerei. Es ist, weiß Gott, eine dauernde Qual! Erwarten Sie nur nicht etwas Neues zu sehen, das wenige, das ich gemacht habe, ist wieder zerstört, abgekratzt oder zerschnitten. Sie können sich nicht vorstellen, wie furchtbar das Wetter in den letzten zwei Monaten war. Das ist zum Rasendwerden, wenn man das Wetter, die Atmosphäre, das Ambiante wiederzugeben sucht.

Und nebenbei alle nur möglichen Unannehmlichkeiten. Jetzt habe ich mir dummerweise einen Rheumatismus zugezogen. Ich muß eben für meine Sitzungen bei Schnee und Regen büßen, und der Gedanke, nicht mehr allen Witterungseinflüssen trotzen und nur noch bei schönem Wetter draußen arbeiten zu können, bringt mich zur Verzweiflung. Was für ein Unsinn ist doch das Leben!

Aus Gustave Geffroys Monet-Buch, das 1924 in Paris bei H. Crès & Co. erschienen ist.

Oktober 1890.

Ich arbeite tüchtig, ich will durchaus eine Serie von verschiedenen Beleuchtungseffekten herausbekommen (Heuschober); aber in dieser Jahreszeit sinkt die Sonne so schnell, daß ich ihr nicht nachkommen kann. Ich habe jetzt ein so langsames Arbeitstempo, daß ich ganz verzweifelt bin, aber je weiter ich vorwärtskomme, desto mehr sehe ich, daß man sehr viel arbeiten muß, um das wiedergeben zu können, was ich suche: „Den Augenblick", vor allem das, was die Dinge umgibt und die Einheit des Lichtes über den Dingen; und mehr denn je verabscheue ich jetzt alles leicht, auf den ersten Anhieb Entstandene. Kurz, ich bin immer mehr darauf versessen, das wiederzugeben, was ich empfinde und bete nur, daß mir die produktive Kraft noch etwas erhalten bleibe, denn es scheint mir, als ob ich Fortschritte mache.

Sie sehen, daß ich in guter Verfassung bin. Ich hoffe, daß Sie, jung wie Sie sind, Ihre Apathie abgeschüttelt haben und nun etwas ganz Starkes schaffen werden. Schreiben Sie

mir, daß Sie recht bald kommen, und was Sie indessen treiben. Mirbeau ist inzwischen „Gartenkünstler" geworden und denkt nur noch daran und an den Belgier Maeterlinck, der wundervoll zu sein scheint, ich will ihn jetzt auch lesen. Mit freundschaftlichem Gruß.

Sandviken über Christiania, den 26. Februar 1895.

Lieber Freund! Nur ein paar Worte, um Sie über mein ich! Ich fühle mich kerngesund, trotz der elenden Verpflegung. Aber wie schwer war mir ums Herz, daß ich all das Schöne nicht malen konnte, was ich sah! Ich wußte nicht, wohin ich zuerst sehen sollte, und manchmal wollte ich schon vor lauter Entmutigung in den Zug steigen und nach Haus fahren . . .

Endlich habe ich einen Winkel gefunden, der sich einigermaßen zum Wohnen eignet, und so bin ich denn erst seit



CLAUDE MONET, FRAU MONET AM STRANDE. 1870

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

Schicksal zu beruhigen, damit Sie nicht etwa glauben, daß ich inzwischen vor Kälte umgekommen bin.

Ich kann mich vor Erstaunen nicht fassen über alles, was ich in diesem wunderbaren Lande sehe. Ich habe einen viertägigen Bummel im Schlitten durch die Berge, auf den Seen gemacht, über die Fjorde, es ist herrlich! Und all das meistens bei einer Temperatur von 25 Grad Kälte um die Mittagszeit, unter der ich aber gar nicht gelitten habe, zum Erstaunen der Norweger, die empfindlicher dagegen sind als

ein paar Tagen an der Arbeit. Ich habe acht Bilder im Gange, die, wenn mir das Wetter nicht zu böse Streiche spielt, Ihnen hoffentlich einen Begriff davon geben werden, wie es in Norwegen, in der Umgebung von Christiania aussieht, einem Land, das gar nicht so schrecklich ist, wie ich es mir vorgestellt hatte. Eigentlich hätte man mehr nördlich gehen müssen, das ist jedoch in dieser Jahreszeit ganz unmöglich, aber auch schon hier ist es unerhört schön! Ich habe nicht ein Zipfelchen Meer, nicht ein Fleckchen Wasser

gesehen, alles ist vereist und mit Schnee bedeckt. Man müßte ein Jahr hier leben, um etwas wirklich Gutes zu machen, und auch dann erst, wenn man es schon vorher gesehen und sich mit dem Land vertraut gemacht hat.

Ich habe heute während eines Teils des Tages im Schnee gemalt, der unaufhörlich herniederfiel. Sie hätten gelacht, wenn Sie mich so gesehen hätten, weiß vom Kopf bis zu den Füßen, mit einem Bart, der von Eiszapfen wie Stalaktiten starrte. Ihr aufrichtiger Freund.



CLAUDE MONET, BILDNIS. 1867

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN



LESSER URY, CAFÉ UNTER DEN LINDEN

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

DIE BERLINER SEZESSION

IM NEUEN HAUSE

Alles kommt zu dem, der warten kann. Als sich die Berliner Sezession kurz vor dem Krieg spaltete, traten fast alle wirklich interessanten Künstler aus. Eines aber behielten die Zurückbleibenden: den Namen mit seinem Prestige. Daran haben sie zähe festgehalten, haben die schweren Jahre geduldig über sich dahingehen lassen, haben nach der Auflösung der „Freien Sezession" die nun nicht mehr feindlichen Brüder zu sich herübergezogen, und haben es jetzt sogar fertig gebracht, ein eigenes Haus in der Tiergartenstraße zu erwerben. Von außen gesehen, ist es fast wie vor zwanzig Jahren. Der Erweiterungsbau mit dem Oberlichtsaal ist vortrefflich geglückt und die andern Räume sind auch brauchbar. (Darüber spricht ein Architekt an einer anderen Stelle dieses Heftes.) Die repräsentativen Künstler Berlins sind als Mitglieder oder Gäste nun wieder vereinigt (Liebermann und Slevogt sind allerdings nicht dabei), und es steht guten Ausstellungen eigentlich nichts im Wege. Der preußische Staat und einige Berliner Firmen haben Preise gestiftet zum Ankauf von Bildern und Skulpturen, ein Einweihungsfest ist gefeiert worden mit Reden voller „Ausblicke", und die öffentliche Meinung reagiert so günstig wie möglich. Dennoch darf man auf Ausstellungen, wie die Berliner Sezession sie vor zwanzig Jahren veranstaltete, nicht voreilig hoffen. Es hat sich zu vieles geändert, äußerlich und innerlich. Der Standard des Gesellschaftlichen ist im gewissen Sinne wieder da; der Standard des Idealismus aber kann nicht so leicht wieder hergestellt werden.

Die erste Ausstellung im neuen Haus hätte gewichtiger sein können. Man hörte vorher vom Plan einer Courbet-Ausstellung. Ein schöner Plan, aber sehr schwer, gut zu verwirklichen. Sollte die erste Ausstellung nur deutsche Kunst enthalten, so hätte auch dann Bedeutendes gezeigt werden können. Es ist im wesentlichen bei einer Mitgliederausstellung geblieben. Die ist besser und lebendiger geraten als in den früheren Jahren, eben weil sich der Kreis der Mitglieder wohltätig erweitert hat; doch wirkt das Beieinander der Kunstwerke immer noch wie etwas halb Zufälliges. Die Berliner Sezession muß wieder dahin kommen, auch ihre Ausstellungen wie Kunstwerke zu behandeln, wenn sie ihr inneres Daseinsrecht immer wieder neu erweisen will. Es muß dahin kommen, daß die Künstler wie selbstverständlich ihre besten Arbeiten für die Sezession aufsparen. Mancher Aussteller ließe sich nennen, der es nicht getan hat. Man kann nichts anderes ausstellen als da ist, doch könnte man das Beste des Vorhandenen zeigen. Wodurch das Niveau dann beträchtlich gehoben würde. Und noch eines: die stark unter-



ERICH WASKE, SCHIFFE AM MEER
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

strichene Dankbarkeit Corinth gegenüber ist erfreulich; die Verehrung sollte nun aber auch nicht programmatisch so stark übertrieben werden, daß das Augenmaß darunter leidet.

Eine Kritik im einzelnen ist nicht nötig. Sie würde nur oft Gesagtes neu abwandeln müssen. Denn von den Künstlern, deren Arbeiten zumeist interessieren, von Max Beckmann, Walter Bondy, Ch. Crodel, Artur Degner, Otto Dix, Ernst Fritsch, George Grosz, Rudolf Großmann, Karl Hofer, Willi Jaeckel, Bruno Krauskopf, Rudolf Levy, Hans Meid, Alfred Partikel, Max Pechstein, Hans Purrmann, Wolf Röhricht, Walter Trier, Lesser Ury, Erich Waske, Karl Albiker, de Fiori, Georg Kolbe, Renée Sintenis u. a., war in diesen Heften ja schon oft die Rede.

Die Berliner Sezession tritt mit neuem Anspruch und auch mit einem gewissen neuen Ansehen auf. Es liegt jetzt bei ihr, nach dem Wahlspruch zu verfahren: „Noblesse oblige.“ Karl Scheffler.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Mit dem Namen Dietz Edzard verband sich vor Jahren die Vorstellung einer präraffaelitisch frömmelnden Malerei. Gewandelt zeigt er sich jetzt in einer Ausstellung bei Flechtheim. Seine Palette ist pariserisch kultiviert, sein Pinselstrich geschmeidig, die Oberfläche seiner Bilder geschmäcklerisch elegant. Seine Kunst knüpft an den frühen Picasso an, seine Auffassung erschöpft sich in einer müde sentimentalen Geste. Durch die neue Maske lugt das alte Gesicht der schmachtenden Heiligen.

Eine Welt trennt Edzard von Paul Kleinschmidt, der in der gleichen Galerie ausstellt. Hier ist strotzendes Leben nicht nur in den frechen Motiven feister Weiber, sondern in dem kühnen Griff, mit dem ein Vorwurf gepackt wird. Hier ist Malerei, die aus der vollen Sinnlichkeit eines starken Künstlertemperamentes quillt. Hier sind koloristische Reize, die nicht auf der Palette entstanden sind, sondern einem sehr eigenartigen, natürlichen Farbenempfinden entstammen. Kleinschmidts Bilder haben für den ersten Blick etwas Erschreckendes. Dem Verweilenden enthüllen sie Reize eigener Art.

Mit den Bildern Wilhelm Schmids, die in der Galerie Internationale gezeigt werden, taucht man zurück in die Atmosphäre einer wohltemperierten Geschmackskunst. Ein in kunstgewerbliche Reize biedermeierlicher Bilder verliebter Enkelschüler Cézannes zeichnet und malt Stilleben und Landschaften und Porträts in untadelig sauberer Haltung, sachlich und kühl, von keinem Ausbruch des Temperamentes bedroht.

Bei Ferdinand Möller begegnet man wieder einmal den Bildern Otto Müllers, deren dekorative Anmut nun schon seit Jahrzehnten auf den gleichen Ton jünglinghaft eckiger, tänzerischer Bewegtheit gestimmt ist. Müller ist der heutigen, was Ludwig von Hofmann der vorigen Generation gewesen



KARL HOFER, LANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION



MAX BECKMANN, SELBSTBILDNIS



OTTO DIX, DER DICHTER DÄUBLER

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

ist, der ewige Träumer eines künstlichen Paradieses, das seine Phantasie mit den Gestalten schlankgliedriger Mädchen bevölkert.

Bilder Max Neumanns sind bei Otto Wacker zu sehen. Eine natürliche malerische Begabung lebt sich in den ihr gewiesenen Grenzen angenehm aus. Sonderliche Motive verleihen hier und da Wirkung und Reize und den Anschein höherer Bedeutung.

Franz Heckendorf zeigt bei Viktor Hartberg Landschaftsbilder, die auf vielen Reisen entstanden, immer den gleichen Himmel zu spiegeln scheinen, immer die gleiche Atmosphäre, in der die Farben blitzen und gleißen. Es scheint, als habe ein frühgereiftes Talent zu rasch eine endgültige Ausdrucksform gefunden, die heute zur Routine geworden ist.

Bei Wiltschek stellt sich Ernest Stadelmann vor, der in Rom Veduten und Stilleben gemalt hat, ohne sonderlichen Anspruch und ohne sonderliche Eigenart.

Rolf von Hoerschelmann, von dem man neue Zeichnungen sieht, geht als Illustrator die Wege Kubins, indem er die Fläche mit einem Netz von Federstrichen überspinnt. Ein liebenswürdiger Sonderling, dessen charakteristische Gestalt in einer kleinen Galerie von Porträtzeichnungen befreundeter Künstler sichtbar wird. Rudolf Großmann erweist hier von neuem seine unübertroffene Gabe scharf pointierender Menschendarstellung.

Zur Feier ihres 150jährigen Bestehens zeigt die Kopenhagener Porzellanmanufaktur im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums in Berlin einen Gesamtüberblick ihrer Leistung. Eindrucksvoll ist die Bemühung um neue Werkstoffe und Formen. Ein sehr edles graues Porzellan, dessen feinkraquelierte Oberfläche einen idealen Malgrund bietet, verdient besonderer Erwähnung. Nachahmungen des chinesischen Seladon und ein dunkelrotes Steinzeug sind als beachtenswerte keramische Leistungen zu nennen. Versuche figürlicher Art bleiben hier wie überall problematisch. Derbe plastische Formen versuchen sich dem schweren Material anzugleichen, wirken aber eher bäuerisch als monumental. Das Gebrauchsgerät, vor allem die Teller und Tassen, bleibt wesentlich im Rahmen alter Modelle. Die Aufgabe, ein schlichtes, heutigen Wünschen entsprechendes Porzellan für den Eßtisch zu schaffen, ist auch in Kopenhagen noch nicht gelöst, kaum noch verstanden worden. G.

Französische Luxusdrucke werden in einer Ausstellung bei A. Wertheim gezeigt. Man fühlt sich an die Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1925 erinnert, die ebenso in ihrer Gesamthaltung durch die letzten Nachklänge des längst verflossenen Jugendstils bestimmt war. Allzuviel Bemühung um ein neues Ornament, zu viel Farbe und Schmuck und

dekorativ gemeinte Illustration. Von den wertvollen graphischen Leistungen neuer Künstler, an denen es auch dem französischen Buche nicht fehlt, ist nur wenig zu sehen. Vielfache Bemühung um typographisch und drucktechnisch einwandfreie Arbeit, Vorliebe für kostbares Papier bestimmen die besten Leistungen, die für unser Auge immer den fatalen Beigeschmack der Eleganz behalten. Ein Gefühl der Fremdheit bleibt zu überwinden, das sich nur dann einstellt, wenn eine künstlerische Leistung sich nicht über nationale Gebundenheit zu allgemeiner Geltung erhebt.



ERNST FRITSCH, FUNKTURM IN WERDER

AUSGESTELLT IN DER BERLINER SEZESSION

MENZELZEICHNUNGEN

IN DER GALERIE J. CASPER

Die Galerie Thannhauser hat vorweg eine Menzel-Ausstellung angekündigt. Die Galerie Casper hat sie schon verwirklicht. Eine bescheidene Ausstellung von Zeichnungen nur, aber nichtsdestoweniger eine sehr unterhaltende, lebendige und intime Ausstellung, mit schönen frühen und späten Blättern aus der Sammlung J. Freund, der Sammlung Sommerguth, und aus anderem Berliner Privatbesitz, die öffentlich unseres Wissens noch nie gezeigt worden sind.

Menzel gehört zu den großen Künstlern, die immer wieder fesseln, deren Arbeiten immer wieder aktuell sind und von denen das kleinste Blatt oft lebendig ist. In Menzels unendlich umfangreichem Zeichenwerk gibt es viele Nieten, wie es nicht anders sein kann; immer aber ist das Genie wieder da, stets überrascht dieser merkwürdige Künstler von neuem durch die Prägnanz des Ausdrucks, durch den Geist im Handwerk, durch die knappe Formulierung des Naturerlebnisses. Hebbel unterscheidet drei Arten von Dramatikern. Den Dramen der ersten gegenüber sagt man: es kann so sein; den Dramen der zweiten gegenüber sagt man: es ist so; bei den dritten aber sagt man: es muß so sein. Menzels geglückte Blätter — oft ist es nur eine Notiz — sind von dieser dritten Art, wenn man's auf das Malerische überträgt. Er hatte mehr Talent als er selbst wußte. „Genau so habe ich es gesehen", denkt der Betrachter; nur bedenkt er nicht, daß Menzel es ihm selber erst zum Bewußtsein gebracht hat. Dieses ist die Allgemeingültigkeit des Subjektiven, wenn es die Meisterschaft hat; dieses ist das Beglückende, das vom Genie ausgeht: es bestätigt den



ADOLF MENZEL, ERINNERUNG AN HOFGASTEIN. 1879



ADOLF MENZEL, LANDSCHAFT BEI KASSEL. 1843

AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Betrachter vor sich selbst, indem es das Leben überhaupt bestätigt.

Die sorgfältig und gut gemachte Ausstellung, die zu den anregendsten dieses Winters gehört, gibt noch Anlaß zu einer allgemeinen Bemerkung. Man hört so oft in Ausstellungen, wo bereits bekannte Arbeiten bedeutender Künstler gezeigt werden, den Ausspruch: das kennen wir ja schon. So, als wäre es überflüssig, das schon einmal Gesehene nochmals zu betrachten. Das sagen dieselben Leute, die gern zur Neuaufführung eines bekannten Dramas gehen. Gute Kunst kann gar nicht zu oft gezeigt werden. Der Genuß verringert sich beim Kenner nicht, er wächst. Das „Neue“ ist wenig, wenn es nur neu ist. Es kommt auf das an, was immer wieder neu ist. Karl Scheffler.



ADOLF MENZEL, SITZENDER OFFIZIER. 1849. FARBIGE ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN DER GALERIE J. CASPER, BERLIN
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM

Die erste Ausstellung des Jahres in der Kunsthalle war James Ensor, dem Belgier, gewidmet. Eine der seltsamsten und merkwürdigsten Ausstellungen, die man hier gesehen hat. Gewiß keine der in der Kunstgeschichte wirkende Persönlichkeit, um die es sich handelt — dazu ist sie zu abseitig, zu eigensinnig und selbstgenießerisch —, aber doch eine malerische Kraft von sehr hohen Graden, eine außergewöhnliche Kultur der Form, ein deutlich und unnachgiebig fest geprägter Charakter. Nicht jeder wird seinen von „Fremdgefühlen“, von absonderlichen Anspielungen durchtränkte Kunst besonders sympathisch finden — immerhin bleibt sie auch bei Verstiegenheiten persönlich und wird nicht so zusammengekleistert „symbolisch“, wie das gerade bei manchen deutschen Malern gern der Fall ist. Der Weg Ensors als Maler führt aus der Tonigkeit der siebziger und achtziger Jahre immer mehr zur reinen Farbe, die — dem Gegenstand seiner Bilder entsprechend — oft etwas, bei aller Delikatesse, Kaltes und Schneidendes hat, oft auch merkwürdig verblüht anmutet. Fast noch stärker als Ensors Gemälde überzeugt seine Graphik, wo insbesondere die Radierungen eine seltene Schärfe und Überlegenheit der Form aufweisen.

L. Moser (Karlsruhe).



MAX NEUMANN, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

MÜNCHEN

Bei Caspari stellte der Wiener Gerhard Frankl eine größere Anzahl Arbeiten aus, vor allem Gemälde. Der junge Künstler ist zweifelsohne eine starke Begabung, hoffentlich erfüllt er die Erwartungen, die man auf seine weitere Entwicklung setzen möchte. Offenkundig französisch geschult, in dem Verantwortlichkeitsgefühl für klaren Aufbau und eine feste Form wie in dem Empfinden für den dekorativen und konstruktiven Wert der Farbe, verfügt der Künstler über jene Wiener Leichtigkeit und Grazie, die an Schuch erinnert; freilich verrät sich mehr als einmal ein weit stärkeres, lebhafteres Temperament. A. L. M.

WIEN

Die Ausstellung polnischer Kunst in der Sezession in Wien ist, glaube ich, seit es ein Polen gibt, die erste solche Ausstellung, die in deutschen Landen gezeigt wird; vorher waren die Künstler aus dem ehemals österreichischen Polen regelmäßige Teilnehmer an den Wiener Ausstellungen und viele der heutigen Gäste sind hier seit damals bekannt. Diese Gruppe, die in Krakau ihr Zentrum hat, entspricht unserer Sezession; diese und die Krakauer Sztuka — beide 1897 gegründet — sind auch künstlerisch gleichaltrig, postume Kinder des Impressionismus, der, als sie auf die Welt kamen, schon ein wenig bejahrt und heruntergekommen war. Auf diesem Epigonenstandpunkt steht diese Gruppe zumeist noch heute; sie malen wie zurückgebliebene Künstler allüberall, mit einem Zuschuß von slavischer Farbenvehemenz, der als nationale Sonderart berührt. Bei einem von ihnen, Felician Szczesny Kowarski, glaubt man in dieser Wucht gesundes Bauernblut zu gewahren. Die Warschauer Künstler, zumeist zur Vereinigung Rhythmus gehörig, sind stärker französisch orientiert, auch stärker mit Strömungen von heute verknüpft. Die Anlehnungen an die Pariser Mode sind zumeist nicht sehr geglückt, am erfolgreichsten hatte der 1926 in Paris gestorbene Eugen Zak dort seinen farbigen Geschmack verfeinert. Waclaw Borowski gelingt bisweilen ein suggestiver Rhythmus. Was in der bäurischen und derben Tradition wurzelt, scheint mir auch hier das Echtere und Gewichtigere zu sein: Roman Kramsztyk, dessen ruhige Sachlichkeit nicht die artistische ist, die man heute trägt, sondern etwas Volksmäßigeres und Unverdorbenes; Konrad Krzyzanowski, dessen Bildnisse einfach, intim und geistig bedeutend sind. Unter den Wilnaern fällt Ludomir Slendzinski auf, dessen scharf konturierte und flach modellierte Köpfe an moderne Italiener erinnern. Friedrich Pautsch, der jetzt in Krakau Professor ist, war früher an der Akademie in Breslau tätig; sein Farbendurst ist nach wie vor nicht zu stillen, seine Bilder sind Orgien — in landesüblichen Getränken. Man möchte dieser unzweifelhaften Begabung stärkere Selbstzucht wünschen; aus seinen koloristischen Ausschweifungen bricht hie und da ein Stückchen prächtiger Malerei durch. H. T.

NEW YORK

Im Brocklyn-Museum fand eine internationale Ausstellung moderner Kunst statt (Carnegie International Exhibition). Daneben gab es gleichzeitig nicht weniger als vierzehn Ausstellungen von Arbeiten moderner Franzosen in New Yorker Kunsthandlungen. Von Deutschen wurde nur Kolbe gezeigt. Pascin, der amerikanischer Bürger geworden ist, war im Laufe des Winters in fünf Ausstellungen vertreten. Unser Korrespondent schreibt, es sei bedauerlich, daß moderne deutsche Kunst in dem „great art clearing house of the world" so wenig vertreten sei. Wie deutsche Kunst drüben wirkt, das zeigt der folgende Bericht der New York Evening Post über die deutsche Abteilung der internationalen Ausstellung.

„Die deutsche Abteilung liegt wahrscheinlich der vorgefaßten Meinung moderner amerikanischer Kunstauffassung am fernsten, sie scheint die wenigsten Vergleichspunkte zu bieten. Sie ist deutsch ohne Einschränkung, insofern als sie nicht so sehr durch gewählten Geschmack, sondern durch Lebenskraft und Frische Eindruck macht. Es ist eine unverfälschte persönliche Sprache; und ob wir nun diese rauhen Kehllaute mögen oder nicht, wir müssen ihre Echtheit und Stärke anerkennen. Das Bildnis Erfurth von Otto Dix oder Max Pechsteins brillante und kraftvolle Farbengebung bedürfen keiner Erläuterung. Karl Hofers Muttersprache hat ein wenig französischen Schick, so daß seine Bildgruppe nicht so ausgesprochen deutsch wirkt. Auch Willi Jaeckels Porträt seiner Mutter mit der eindrucksvollen Charakteristik und Körperlichkeit und sein Akt, der sich ohne Pose in Rhythmus und guter Gliederung löst, müssen genannt werden. Wenn jedes Land so hundertprozentig rassenrein vertreten wäre wie Deutschland, so würde eine solche Schau an Echtheitsreiz nur gewinnen."

ZWEI SÄLE

In den letzten Monaten sind in Berlin zwei Saalbauten ihrer Bestimmung übergeben worden, beide charakteristisch für berlinisches Bauen der Nachkriegszeit. Charakteristisch in einem Fall durch die Fülle der dekorativen Ausgestaltung, im anderen Fall durch den Verzicht auf sie. Dabei sind Funktion und Bestimmung beider Säle keineswegs voneinander so verschieden, wie es auf den ersten Blick scheint. Oskar Kaufmann in seinem Festsaal Kroll wie Leo Nachtlicht in dem Saalbau der Berliner Sezession wollen einen räumlichen Hintergrund schaffen, der eine für festlich gekleidete und bewegte Menschen, der andere für eine Vielheit zwar statisch ruhender, aber doch in sich bewegter und heterogener Bilder.

Welch treffliche Gelegenheit für die Programmatiker „neuer Sachlichkeit", Bauten grauester Nüchternheit und Langeweile zu schaffen. Dieser Gefahr sind beide Künstler — jeder auf seine Art — entronnen, um Räume von ganz bestimmter eindeutiger architektonischer Prägung zu schaffen. Mir persönlich erscheint die mit sparsamstem äußeren Aufwand erzielte Lösung Nachtlichts in der Sezession architektonisch noch wertvoller: bewunderungswürdig vor allem durch das, was er unterdrückt, was er sich „verkniffen" hat. Mit geringsten Mitteln hat er die alte Patriziervilla der Tiergartenstraße, die zwar architektonisch keineswegs besonders bemerkenswert, aber doch von einer gewissen noblen Haltung war, umgestaltet, Raumhöhen und Belichtungsverhältnisse geändert und sich auch nicht gescheut, irgendein altes Stuckgesims oder eine mäßig geschnitzte und für unseren Geschmack überladene Tür ruhig weiter bestehen zu lassen. Das eben unterscheidet den wirklichen Architekten vom bauenden Dilettanten, daß dieser eben nur die Details sieht und glaubt, eine künstlerische Tat vollbracht zu haben, wenn er die Modischkeiten vergangener Jahrzehnte durch die Ornamentik oder Nichtornamentik gerade seines Jahrgangs ersetzt. Wichtiger und im architektonischen Sinne entscheidend aber ist die zweckmäßige und raumklare Disposition des neu errichteten Saales, seine Beziehung zum Eingang und zu den Garderoben. Er zeigt außer einer einfachen abschließenden Voute, die das große Oberlicht faßt, überhaupt keine Einzelformen, sondern gibt nur gut beleuchtete Wände ohne jede weitere Gliederung.

Kaufmanns Reichtum an formaler Erfindungsgabe ist gleichzeitig seine Gefahr. Der Theaterbaumeister, über den übrigens soeben eine vortrefflich orientierende Veröffentlichung (Der Architekt Oskar Kaufmann, Verlag Ernst Pollack, Berlin) erschienen ist, diszipliniert sich im Krollschen Saalbau, kann aber doch nicht verhindern, daß zunächst mehr die kunstgewerblichen Einzelheiten der Beleuchtungskörper, des sehr schön ausgeschmiedeten Gitterwerks und der Heizkörperverkleidungen, die farbigen Fenster- und Logendekorationen wirken, als die architektonische Grundform des Raumes, ein von Logenreihen und Emporen umgrenztes Oval. Selbstverständlich muß der ganzen Aufgabe nach hier eine festliche Melodie erklingen, aber man hat doch den Eindruck, daß die Stimmführung uns vielleicht in einigen Jahren als etwas allzu melodiös erscheinen wird. Erst allmählich erschließen sich die räumlichen Beziehungen zwischen Hauptsaal, Nebensälen und Treppenhäusern, Durchdringung, Auflösung und Einschnitt der abschließenden Wände, — alles geistreich und vollkommen musikalisch.

Paul Zucker.



DAVID TENIERS D. J., DER GERUCH
AUS DER FOLGE DER FÜNF SINNE

KUNSTAUKTIONSHAUS JAC. HECHT, BERLIN

DÜRER-AUSSTELLUNGEN UND DÜRER-LITERATUR

Als erste festliche Veranstaltung des Dürer-Jahres hat die Berliner Akademie eine Ausstellung des gesamten Besitzes der Staatlichen Museen von Werken des Meisters eröffnet. Mit den Gemälden des Kaiser-Friedrich-Museums, denen sich das Bildnis der Elsbeth Tucher aus der Kasseler Galerie hinzugesellt, sind die Zeichnungen und Bilddrucke des Kupferstichkabinetts vereinigt. Es ist ein stolzer Besitz, der sich entfaltet, und es verdient wohl Erwähnung, daß die sämtlichen Berliner Gemälde von Bode in den achtziger und neunziger Jahren erworben sind, daß die großartige Dürer-Sammlung des Kabinetts von Lippmann zielbewußt aufgebaut und von Max J. Friedländer von Jahr zu Jahr glücklich bereichert worden ist. Von den etwa 700 bekannten Zeichnungen Dürers besitzt Berlin jetzt über hundert. Es steht mit der altberühmten Sammlung der Albertina heute an der Spitze und wird an Reichhaltigkeit seines Bestandes von keinem anderen Museum übertroffen. Auch eine Ausstellung nahezu sämtlicher Holzschnitte und Kupferstiche in so vollkommenen Drucken dürfte nirgendwo sonst veranstaltet werden können. Dreimal verfolgt man so den Aufstieg von den merkwürdig frühreifen Arbeiten des Knaben und Jünglings bis zur Höhe der Meisterschaft. Auch dem Kenner hinterläßt diese großartige Gesamtschau einen tiefen Eindruck. Den vielen, die den Weg zu den verborgenen Schätzen des Kupferstichkabinetts nicht finden, bietet sie Gelegenheit zu bequemer Übersicht. Kann der Maler naturgemäß nur in einem kleinen Ausschnitt seines Werkes gezeigt werden, so entfaltet sich die Kunst des Zeichners, der uns heute um vieles näher steht, in der von Jahr zu Jahr fast lückenlosen Folge seiner Entwicklung, zugleich alle Arten der Technik und der Darstellung, alle Möglichkeiten unmittelbar handschriftlichen Ausdruckes darbietend. Besitzen wir darüber hinaus das Werk des Holzschnittmeisters und Kupferstechers noch heute in seinem ganzen Umfange und in unversehrter Frische, so ist uns Dürer damit lebendiger und näher als alle seine Zeitgenossen.

Eine Reihe wichtiger Publikationen ist in dem Dürer-Jahre erschienen. Die große Sammlung der sämtlichen Zeichnungen des Meisters, die Friedrich Lippmann begonnen hat, wird nach langer Pause zu Ende geführt. Friedrich Winkler besorgt die Herausgabe der beiden letzten Bände, von denen der erste bereits vorliegt. Er bietet eine Fülle neuen Materials. Friedrich Winkler hat auch die Neuauflage des Bandes der Klassiker der Kunst bearbeitet, die nun dem Stande der Dürer-Forschung Rechnung trägt und als das wichtigste Nachschlagewerk zur Kenntnis des Meisters bezeichnet werden darf. Das gesamte Holzschnittwerk Dürers hat Willy Kurth in ausgezeichneten Abbildungen zusammengestellt. Für die wichtigen Fragen, die den jungen Dürer betreffen, wird hier das vollständige Material in handlicher Übersicht geboten. Ein kritischer Katalog, den Hans und Erika Tietze vorbereiten, wird die wissenschaftliche Diskussion über dieses vielumstrittene Gebiet erneut in Fluß bringen. Von einer groß angelegten neuen Dürer-Biographie, die Franz Rieffel verfaßt hat, ist endlich vor kurzem der erste Band erschienen. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß auch Kurt Pfister die Gelegenheit nicht hat vorübergehen lassen, eine Dürer-Monographie zu schreiben. Als buchtechnisches Kuriosum verdient es, festgenagelt zu werden, daß der Amalthea-Verlag den kostbaren Text seines Autors Seite um Seite mit farbigen Strichätzungen nach den Randzeichnungen zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian umgeben hat. Also geschehen im vierhundertsten Jahre nach dem Tode des Meisters Albrecht Dürer.

Glaser.



GOYA, ERSTER ENTWURF ZUM ZEHNTEN BLATT DER „TAUROMACHIA". RÖTEL

CHRONIK

DAS ABENDMUSEUM

Die Presse hat seit Jahren die Öffnung der Museen am Abend verlangt, um auch der werktätigen Bevölkerung wochentags den Besuch zu ermöglichen. Im Schloßmuseum ist jetzt ein Versuch gemacht worden. Es wird sich nun zeigen, ob freie Abendstunden für einen Museumsbesuch benutzt werden. Versuche in anderen Ländern haben entmutigt. Die Besuchsziffern der ersten Wochen im Schloßmuseum zeigen auch keinen besonderen Andrang, obwohl der Anblick der historischen Räume im Kronleuchterlicht vielen eine Sehenswürdigkeit sein könnte. Für Museumszwecke ist diese durch die alte Raumausstattung bedingte Beleuchtung keineswegs die beste Lösung. Doch wäre es falsch, daraus grundsätzlich Einwände gegen die Abendbeleuchtung von Kunstsammlungen herzuleiten. Man ist heute imstande, die Farbe des Lichts zu regeln, den Grad der Lichtstärke zu bestimmen und lästige Schattenwirkungen zu vermeiden. Wenn man erfahrene Beleuchtungstechniker zu Rate zöge, würde man wahrscheinlich zu sehr guten Resultaten kommen. Nur auf diesem Wege kann das Abendmuseum populär werden. Darum wäre zu wünschen, daß in den Museumsneubauten auf der Museumsinsel jetzt schon für gute Beleuchtungsanlagen gesorgt wird. Es wäre eine kostspielige Unterlassung, wenn daran nicht zur rechten Zeit gedacht würde.

JAN TOOROP †

Der holländische Maler Toorop ist im achtundsechzigsten Lebensjahr in Holland gestorben. Er war ein Kolonialholländer aus Java. Zuerst hat er sich vielen Malmoden hingegeben; dann bildete er einen besonderen, persönlichen Stil aus, der aber etwas errechnet anmutet. Seine Kompositionen, die das tote Brügge zum Gegenstand haben, sind nicht ohne literarische Züge. Die genau, scharf, selbst hart gezeichneten Bildnisköpfe lassen an die Nazarener denken. Ein Detaillist, der gern Monumentalist gewesen wäre. Ein denkender Künstler, der den englischen Präraffaeliten verwandt und dessen neugotische Romantik ein Programm war.

KARL HAGEMEISTER

Seinen achtzigsten Geburtstag konnte Karl Hagemeister in seinem Häuschen in Werder feiern. Er ist menschlich immer derselbe gewesen, als Genosse Karl Schuchs, dem er ein Erinnerungsbuch gewidmet hat, in der Zeit als er kaum jemandem bekannt war und mit einem Nichts an Mitteln am Schwielowsee lebte und malte, und in der dann folgenden, durch Veröffentlichungen in „Kunst und Künstler" eingeleiteten Zeit, als er bekannt, im gewissen Sinne sogar berühmt wurde, als die Kunsthändler ihn überliefen und seine Ruhe gewaltsam störten. In der Verlassenheit ist er nicht bitter und im Glück nicht übermütig geworden. Er ist auch künstlerisch immer derselbe geblieben: als Prellerschüler, sodann als ein im weiteren Sinne dem Leiblkreis Angehörender, und später als Maler der Havel und der Ostsee. Immer hat er ein Gefühl für die Materie und für das Handwerk gehabt, immer neigte er dem Dekorativen, zuweilen sogar dem Dekorationsmäßigen zu, und immer ließ er sich auch wieder vom Naturgefühl korrigieren. Sechzig Jahre lang hat er gemalt und beim Malen ein wenn auch sorgenvolles Vergnügen gehabt. Das ist sicher ein schönes Los. K. Sch.

NEUE BÜCHER

Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg. Niederländer. Neue Folge, herausgegeben von Gustav Pauli. Prestel-Verlag, Frankfurt a. M., 1926.

Die Prestel-Gesellschaft hat mit ihrer zwölften Veröffentlichung das sich immer noch mehrende Studienmaterial auf dem Gebiete der Handzeichnungen alter Meister wieder in erfreulicher Weise bereichert. Mit dieser zweiten, den Niederländern der Hamburger Kunsthalle gewidmeten Mappe ist die Auswahl der Meister dieser Schule abgeschlossen. Viele schöne und kunstgeschichtlich höchst interessante Blätter sind von ausführlichen Bemerkungen aus der bewährten Feder von Gustav Pauli begleitet; nur ist es bei Publikationen so großen Formats immer zu bedauern, daß die Notizen, ja sogar die Künstlernamen, aus einem beiliegenden Heftchen herbeigesucht werden müssen. Die Namen würden in einer unteren Ecke der Passepartouts nicht schaden und die Notizen könnten auf dem Untersatzblatt Platz finden.

Die Abbildungen sind, wie immer, vorzüglich, ja für einige der Zeichnungen fast zu kostspielig und vollendet. Wie willkommen dem Studierenden auch die Abbildungen weniger kunstvoller, in der Entwicklungsgeschichte wichtiger Blätter sein mag, er wird sich ebenso gerne mit einfarbigen und kleineren Abbildungen nach solchen Blättern begnügen. Dagegen begrüßt er mit Freude die getreue Wiedergabe der Werke von P. Breugel, Rembrandt, Ruisdael und andern großen Meistern. Gerade um die Kenner herauszufordern, sind zwei Blätter mit abgebildet, deren traditionelle Benennung auch dem Herausgeber nicht überzeugend schien, nämlich eine weite Flachlandschaft, dem Hercules Seghers, und eine Baumstudie, dem Hobbema zugeschrieben. Auf dem Felde der alten Handzeichnungen, wo man immer neues erlernt, wird wohl keiner sich selber als Kenner bezeichnen, aber vielleicht darf man trotzdem eine andere Zuschreibung zu näherer Prüfung vorschlagen. In dem Falle der Seghers-Zeichnung möchte ich den Namen Herman Saftleven nennen, der oft glückliche Momente hatte, in denen er so guter Leistungen fähig war. Für das Hobbemablatt vermag ich keinen andern Namen zu nennen und kann nur sagen, daß ich die Zeichenweise der eines Waterloo oder de Vlieger keineswegs überlegen finde, was doch bei einem Meister wie Hobbema, der sich in seiner Technik mehr Ruisdael anschließt, verwunderlich wäre.

Man begreift, daß der Direktor der Kunsthalle, bei einer Auswahl, einige seiner Rembrandtblätter nicht ausscheiden möchte, weil sie schon im Lippmann erschienen sind. Die Fortschritte der Technik haben sogar bessere Faksimiles gezeitigt. Dagegen hat sich die Kritik auch entwickelt und so mußte bei dem bekannten Blatt, Josef im Gefängnis beim Schenken und Bäcker, erwähnt werden, daß von vielen Seiten Rembrandts Autorschaft angezweifelt wird. Die wenig sichere Strichführung, die nur äußerliche Ähnlichkeit mit Rembrandts Kraft, deuten meines Erachtens unverkennbar auf Bol hin. Auch bei dem ersten Blatt, Hieronymus im Gebet, ist mir die Zuschreibung an Rembrandt unverständlich und ich denke auch hier an Bol. — Sehr erfreulich ist, daß der Herausgeber die Zuschreibung einer großen Zeichnung, Bauernschenke, an Egbert van Heemskerk aufrecht hält, gegen die Attribution solcher Blätter an Adriaen Brouwer, für den sie doch viel zu oberflächlich und grob sind.

Die Hamburger Zeichnungen waren immer zu wenig bekannt und darum verpflichtet es zu großer Dankbarkeit, daß sich jetzt ein breiteres Publikum vertraut machen kann mit Blättern wie den zwei Entwürfen von Hochfüllungen eines Meisters der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts (übrigens war ein Oberteil einer Darstellung derselben Folge in der Sammlung E. Wauters, abgebildet bei F. Lees, The Art of the Great Masters, Abb. 75), oder mit einem guten Blatt von Dirck Vellert, dem schönen Sommer von Pieter Breugel (dazu noch zu bemerken, daß E. Harzen tatsächlich das Blatt in der Auktion der berühmten Sammlung Goll van Franckenstein erwarb und es mit zwei Zeichnungen von Jan Breugel nur mit 13½ Gulden bezahlte). Weiter freut man sich an dem wirkungsvollen Felsen von Roeland Savery, an einer kleinen Skizze von van Goyen (wohl nicht spät anzusetzen, sondern eher in der Periode 1630—1640), an einem lustigen Figurenblatt von Phil. Koninck, an einem Damenporträt von Corn. Visscher (mit der selten vorkommenden Beimischung von Rötel), an einem hübschen Ruisdael, eingestürzte Brücke (in der Umgebung sehe ich eher eine holländische Gracht als einen Park). Dagegen fürchte ich sehr, daß der große Ph. Wouwermans und eine kleine anonyme Landschaft (Nr. 26) von der Hand eines Fälschers des achtzehnten Jahrhunderts herrühren. Von derselben Hand trifft man in verschiedenen Sammlungen Blätter an; der Fälscher hat absichtlich die verschiedensten holländischen Meister imitiert, aber man erkennt doch immer wieder seine persönliche Technik an der Verwendung fetter schwarzer Kreide.

Frits Lugt.

Realismus und Impressionismus. Ein neues Buch von Emil Waldmann.

Bei der Aufteilung des Stoffgebietes der weitläufig angelegten Kunstgeschichte des Propyläenverlags ist Emil Waldmann die Periode des Realismus und des Impressionismus zugefallen. Er hatte sich einzurichten zwischen den bereits erschienenen Bänden, die Gustav Pauli und Carl Einstein zum Verfasser haben, Gegebenheiten, die naturgemäß gewisse Bedingungen für ihn ergaben. Waldmann beginnt mit dem „lokalen Frührealismus" in Deutschland, geht von der englischen Landschaftsmalerei zur Schule von Barbizon, widmet einerseits Corot, Millet und Daumier, andererseits Menzel ein Kapitel und tritt dann ein in die Phase des programmäßigen französischen Realismus und seiner deutschen Gegenspieler. Nach zwei Zwischenkapiteln (Böcklin, Feuerbach und Marées; das Bildnis der Epoche) folgt, umrahmt von Manet und Renoir, der französische Impressionismus in seinen Spielarten und Umdeutungen bis Cézanne, und nach der Behandlung der deutschen Parallelen (Liebermann, Corinth, Slevogt usw.) ein Blick auf die Väter der jüngsten Entwicklung, besonders van Gogh und Munch. An der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts macht der

Verfasser Halt und verfolgt dann in zwei Parallelabschnitten die Entwicklung der Graphik und der Plastik. Das Stoffgebiet, um das es geht, ist, wie man sieht, ungeheuer groß und kompliziert. Es galt Ordnung zu bringen in die oft chaotisch wirkende Fülle der Erscheinungen und in das Durcheinander der künstlerischen Bestrebungen, welche den Zeitraum von 1800—1900 zu einer der schwierigsten Aufgaben der Kunstschriftstellerei machen, und wenn irgendwo, so gilt hier der Satz, daß viele Wege nach Rom führen. Emil Waldmann ist seinen eigenen gegangen. Es ist ihm nicht darum zu tun gewesen, ein lehrhaftes Kompendium zu geben, er verzichtet von vornherein auf den Ballast der vielen Zahlen und Namen und konzentriert sich im Interesse der Übersichtlichkeit und Einprägsamkeit auf die großen Linien der Entwicklung, wie er sie sieht. Kaum jemals läßt er sich zur Überfrachtung seines Schiffes verführen und stets ist er sorglich bemüht, gegenüber dem uns zeitlich noch nahen Stoff die Distanz des Historikers zu wahren. Daß er sich nicht auf ein wenn auch noch so glänzendes Resumé beschränkt, daß er in sehr unbefangener Betrachtung eines sehr bekannten Materials manchmal zu neuen, mindestens anregenden Akzentsetzungen gelangt, wird dem aufmerksamen Leser nicht verborgen bleiben. Nicht zu reden von dem wunderbar geschmeidigen, jedem Wink der Imagination gehorsamen Stil, in dem das Buch geschrieben ist, ein Stil, bei dem die Grazien Pate gestanden haben und der in dieser Prägung von scheinbar müheloser Fülle das unverwechselbare Eigentum Emil Waldmanns ist. In dem Genuß dieses schönen Buches wollen wir uns nicht stören lassen durch den Umstand, daß die Auswahl des sehr reichlichen Bildermaterials nicht in jedem Fall völlig einleuchtet, daß besonders — der Wahrheit die Ehre! — die den Buchkörper stark durchsetzenden Farbendrucke für ein gebildetes Auge wenig erfreulich sind. Abgesehen von diesen Farbentafeln, die sich ja auch in den übrigen Bänden der Serie bemerklich machen, ist die Ausstattung wie immer würdig, ja opulent. Hans Börger.

Hermann Uhde-Bernays: Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert. München, F. Bruckmann.

Den zweiten Band dieser Geschichte der Malerei hat Uhde-Bernays, nach dem Tode seines Mitarbeiters Rudolf Oldenbourg allein verfaßt, sollte ihn auch nach dem ursprünglichen Plane allein bearbeiten. Das Thema ist die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, also bis zum Tode Wilhelm Leibls.

Uhde-Bernays ist unbestritten einer der gründlichsten Kenner seines Stoffes und er beherrscht Dinge, die anderen fremd sind, kennt Künstler zweiten und dritten Ranges, die, trotzdem die Kunstgeschichte im allgemeinen an ihnen vorübergeht, nicht nur kunsthistorische, sondern auch künstlerisch lebendige Bedeutung haben. Aber das Schöne an diesem im übrigen hervorragend gut gearbeiteten Buche ist, daß der Verfasser über der hier so berechtigten lokalpatriotischen Liebe das Augenmaß an keiner Stelle verliert, daß er, beseelt von dem Pflichtgefühl für historisches Distanzhalten auch der kleinen Figur ihren richtigen Platz im Gesamtgemälde anweist und immer den angemessenen Ton findet, ob es sich um Hans Thoma oder Wilhelm Leibl, um Piglheim oder Lindenschmit handelt. Der Horizont ist weit genug gespannt, so daß auch die mehr kunstpolitischen Fragen, die Aufeinanderfolge und das Nebeneinanderhergehen der verschiedenen Richtungen, die Kunstkämpfe und das Leben der Kunstparteien ihr volles Licht bekommen. Und gerade für die Geschichte der Malerei in München, das jahrzehntelang der Mittelpunkt deutschen Kunstschaffens doch war, ist auch diese Seite historischer Betrachtung von größter Wichtigkeit und lebendigstem Interesse. Denn der Historiker soll uns doch sagen, „wie es wirklich gewesen ist". Um so dankenswerter, daß das Buch keine trockene Aneinanderreihung von Daten und Fakten wurde, sondern eine künstlerische Darstellung von hohem Niveau, in klarem schönen Stil vorgetragen, und, gegenüber großen Dingen und großen Gestalten, getragen von feiner, warmer Empfindung und von gepflegter Empfindung für das Echte und Besondere. Die Akzente sitzen richtig und überzeugend.

Die vielen Abbildungen des gut gedruckten und gut ausgestatteten Bandes führen ein reiches Anschauungsmaterial in schöner und gerechter Auswahl vor. Viele Bilder sind dabei, die man nicht kennt, oder zum ersten Male zu sehen glaubt. So wird schon im Bildteil die übliche Vorstellung von Münchener Malerei nach allen Seiten hin abgerundet wie erweitert, korrigiert wie bereichert. E. Waldmann.

Künstlerbriefe über Kunst. Bekenntnisse von Malern, Architekten und Bildhauern aus fünf Jahrhunderten, herausgegeben von Hermann Uhde-Bernays. Mit 60 Selbstbildnissen und den Künstlerunterschriften. Verlag von Wolfgang Jeß, Dresden.

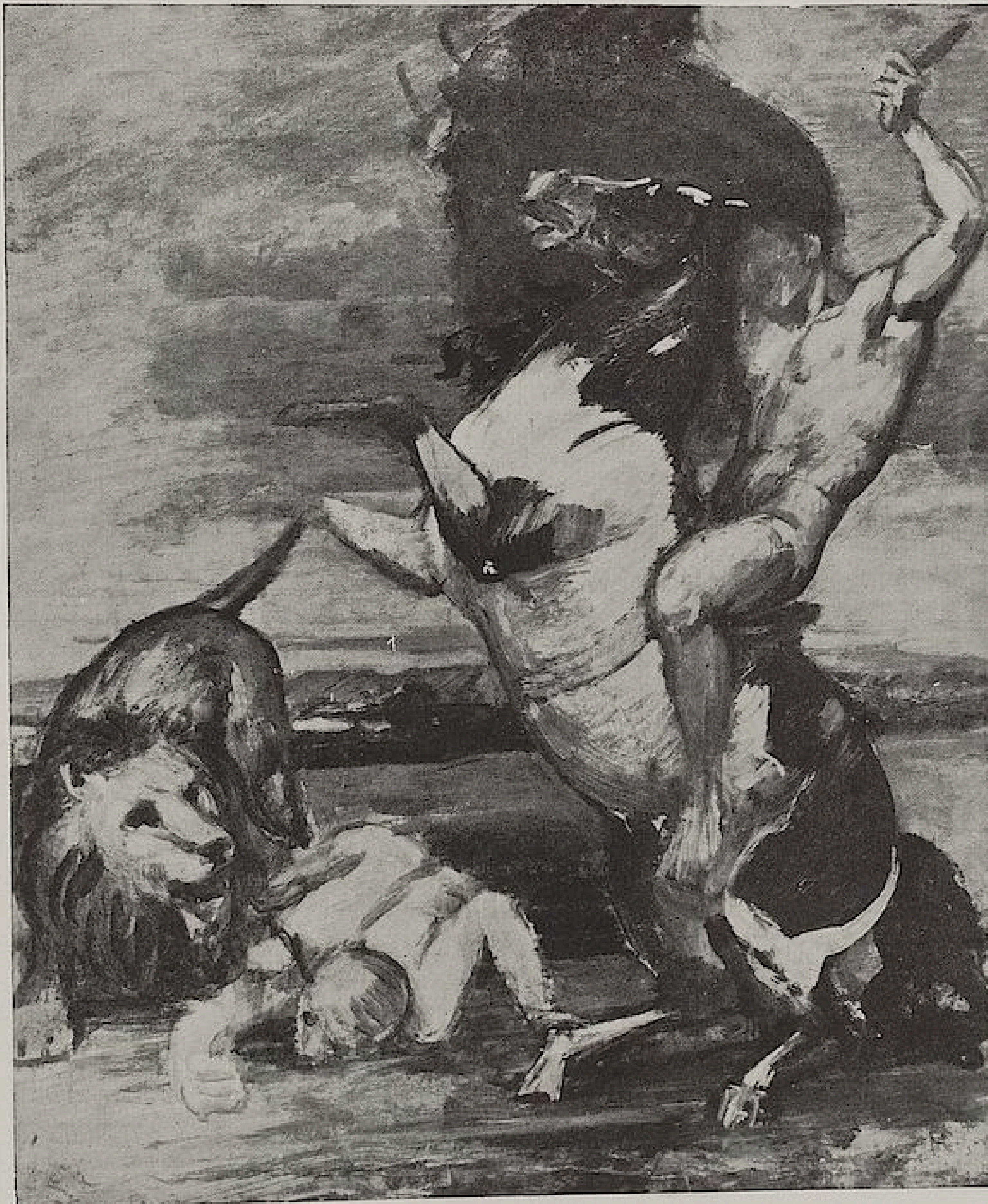
Aus einer beabsichtigten Neuausgabe der alten Guhlschen Künstlerbriefe ist ein völlig neues Werk geworden. Es hat von den alten Beständen des Guhlschen Werkes nur etwa ein Sechstel bewahrt, außerdem aber bei einem vollkommen veränderten Auswahlprinzip ein völlig anderes Gesicht bekommen. Guhl begnügte sich, rein biographisch interessiert, überhaupt schriftliche Äußerungen bildender Künstler beizubringen. Uhde-Bernays will „hinüberdeutend auf das Allgemeine, Ewige, die inneren Vorzüge der künstlerischen Individualitäten in der speziellen literarischen Form klar und rein zum Lichte emporheben".

Diese vollkommene Neugestaltung wurde zunächst dadurch erleichtert, daß der Kreis der Künstler, der bei Guhl nur bis zur zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts reichte, bis zur Gegenwart erweitert wurde und daß das ausgedehnte neue Briefmaterial herangezogen wurde, das seit Guhl (und namentlich für das achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert) zutage gekommen ist. Aber sie wäre auch so nicht möglich gewesen ohne die gründliche Durchforschung des ungedruckten Materials in Autographen-Sammlungen und Katalogen und in den Archiven, und der gesamten periodischen Literatur. Gerade unter diesen neugefundenen Stükken hat uns das Buch überaus wertvolle geschenkt, so von dem Dresdner Bähr, von Füßli, von Caspar David Friedrich, Adolf Hildebrand, von F. v. Uhde, von Israels; und sogar von Leuten wie Böcklin, über deren Kunst und Kunstanschauungen an Eigenem und Fremdem genug gedruckt ist, läßt sich noch so etwas Bedeutendes aus dem Dunkel heben wie die Briefe an die Leitung der Berliner Nationalgalerie

über die Pietà und die Gefilde der Seligen. Übrigens wird mancher auch von schon Gedrucktem Entlegeneres hier zuerst kennen lernen, wie etwa den unerhört glänzenden Brief von Alexander Decamps, wie denn der Wert des Buches überhaupt gerade für die unzünftigen Freunde der Kunst noch viel größer sein wird als für die sogenannten Fachleute und überhaupt gar nicht so wesentlich in der Bereicherung an Material liegt, sondern zu gutem Teile darin, daß dieses Buch ganz darauf zugeschnitten ist, bei völliger Schonung biographisch-historischen Interesses ein zutreffendes Bild davon zu geben, wie die Künstler der letzten fünfhundert Jahre über Kunst dachten, und wie also überhaupt Künstler zur Kunst stehen.

Denn in diesen Briefen werden wirklich alle Probleme angerührt, die Anlaß zu Äußerungen von Künstlern über Kunst sein können, und es wird wieder erstaunlich klar, wie fest die innere Kontinuität, trotz allen Veränderungen im Laufe der Jahrhunderte, im Grunde doch geblieben ist. Diese kurze Anzeige kann nicht alle die verschlungenen Fäden verfolgen, die sich durch das Buch ziehen. Wer sie aufsuchen will, dem wird die kluge und feine Einleitung von Uhde-Bernays der beste Führer sein. Nur auf ein Problem möchte ich wenigstens flüchtig deuten, auf das der Beziehungen von Künstler und Publikum. Von Michelangelo, der sich dagegen wehren muß, halb als Handwerker, halb als Geschäftsmann behandelt zu werden, geht die Entwicklung zu Poussin, der den Sekretär des Intendanten, seinen Gönner, schon ein wenig von oben herab belehren darf. Und sie mündet in die (bisher jüngste) Form bei Greuze, der sich, im Kampfe für seine Kunst, an die „öffentliche Meinung" wenden muß, an das „Journal de Paris". Der Gegner ist anonym geworden, und an die Stelle des Menschen, den man unmittelbar ansprechen konnte, ist das Ungreifbare getreten, das Gebilde mit den tausend Köpfen, das Neutrum: Publikum.

H. Friedeberger.



HANS VON MARÉES, LÖWENJAGD

BERLINER KUNSTHANDEL

JACOB BURCKHARDT

ZUM 30. TODESTAGE BURCKHARDTS UND ZU CARL NEUMANNS NEUEM BUCH

VON

EMIL WALDMANN

Als vor dreißig Jahren Jacob Burckhardt in Basel begraben wurde, war er seit dreißig Jahren eine legendäre Gestalt. Die wenigsten damals wußten, daß man nicht einen weltberühmten Basler Professor beerdigte, sondern eine der ganz großen Persönlichkeiten der deutschen Geistesgeschichte. Baron von Geymüller, der große Architekturforscher, Burckhardts Freund, hielt die Rede, die er halten wollte, nicht. Die resignierte und gedrückte Stimmung am Grabe band ihm die Zunge. Aber er hatte das Gefühl, es sei „an den Toren der Ewigkeit" etwas versäumt und so schrieb er später das Wort auf: „We left him alone with his glory."

In den letzten drei Jahrzehnten seines Lebens hat Burckhardt nichts mehr publiziert. So galt er in Deutschland als der berühmte Verfasser des „Cicerone" und der „Kultur der Renaissance". Diese beiden Werke schienen auch für ihn der Vergangenheit anzugehören; überließ er doch Andren die Neuausgaben und die Herausgabe der neuen Auflagen. Jacob Burckhardt hatte den Kulturbegriff der Renaissance geprägt und die italienische Renaissance als einen neuen Weltstil, neben der Antike und neben der Gotik, hingestellt.

Aber er hat viel mehr als dies getan. Sein Ruhm, mit dem sie ihn in seinem Grabe allein gelassen hatten, stand im zwanzigsten Jahrhundert wieder auf und ward immer größer. Nicht nur, daß man durch die Herausgabe vieler Briefe den Menschen Burckhardt, der sich zu Lebzeiten immer versteckt hatte, von manchen neuen Seiten kennen lernte; nicht nur, daß die Veröffentlichungen von Erinnerungen, von Biographien und biographischen Versuchen das Bild seiner Persönlichkeit immer klarer und plastischer herausstellten, war das Entscheidendste: Neue Werke von Burckhardts Hand und Geist erschienen. Die vierbändige griechische Kulturgeschichte, in sehr großen Teilen von ihm selbst druckfertig gemacht. Die Beiträge zur Kunstgeschichte. Die Erinnerungen aus Rubens. Und die weltgeschichtlichen Betrachtungen. Und nicht zuletzt ein Band mit Vorträgen.

Diese neuen Burckhardts stellen einen Reichtum dar, mit dem man nur langsam und eigentlich nie fertig wird. Ein umfassender, schöpferischer Geist, dem Höchsten zugewandt. Aus goetheischer Tradition stammend und bis an sein Ende ein treuer Verehrer Schillers. Ganz deutsch, trotz seiner Renaissance und trotz seines guten Europäertums, das über alles Enge weit hinaussah. Als er, nach 1870, einmal am Kyffhäuser vorbeifuhr, belächelte er mitleidig seine romantische Zeit. Er hatte einmal daran gedacht, die Kulturgeschichte des deutschen Mittelalters zu schreiben. Aber dann, als reifer Mann, verschrieb er seine Seele Italien und dem „Ewig Schönen". Daß er einst einen Freund, der nach Straßburg zum Münster ging, entließ mit den feierlichen Worten: „Hodie eris in Paradiso", vergaß er. Italien, italienische Renaissance hatte Burckhardt ganz gefangen genommen, und was er in der „Kultur der Renaissance niedergelegt hatte, war dann Gemeinbesitz der europäischen Bildung geworden.

Und nun warf die Kenntnis der nachgelassenen Werke ein ganz neues Licht auch auf das Verhältnis Burckhardts zur italienischen Renaissance. Wenn man, wegen seiner Beziehungen zu Nietzsche, gemeint hatte, Burckhardt sei ein Verehrer auch des amoralischen Übermenschentums der Renaissance, so weiß man jetzt, wie ihm Nietzsches Auffassungen immer fataler wurden, und daß er vielmehr fest auf dem Grunde des Moralischen stand. Es ist nicht die Moral der christlichen Kirche und überhaupt nicht einer Religion. Ein Unzeitgemäßer war auch er. Aber wer ein solches Kulturgemälde entwerfen konnte, wie Burckhardt es in seiner griechischen Kulturgeschichte tat, ist nicht einfach ein Skeptiker, sondern ein Mensch, der mit moralischen Maßstäben zu messen gewohnt ist. Nur war es nicht irgendeine Sittenlehre, an die Burckhardt glaubte, sondern es waren die Mächte der Tradition und der Autorität des Geistigen, die er verehrte, als ganz großer Historiker.

Seine „Kultur der Renaissance" nannte er einen „Versuch". Und die Form des Essays erlaubt das Hineinrücken der Dinge in eine einseitige Beleuchtung. Daß unter dieser scharfen Lichtfülle so mittelalterliche Figuren wie Dante und Friedrich der Zweite dann auf einmal Renaissancegestalten werden, muß man, eben wegen der Lichtfülle, mit in Kauf nehmen. Burckhardt wollte keine „Weltgeschichte" im üblichen Sinne schreiben. Es ging ihm nicht um Wissen, sondern um Anschauung, allerdings aus tiefstem Wissen gewonnene Anschauung. Und seine „Kultur der Renaissance" ist, wenn sie „aufgehört hat, ein Werkzeug der Wissenschaft zu sein, eingegangen in die Reihe der Werke der Kunst". Burckhardt der Künstler, der nicht zufällig Gedichte schrieb, die zwischen Platen und Mörike stehen, tritt in seiner Kunstwirkung immer stärker ins öffentliche Bewußtsein. Mögen Einzelheiten seiner griechischen Kulturgeschichte von der Wissenschaft heute überholt sein, es war doch außer Burckhardt keiner auch nur entfernt imstande, ein solches Kolossalgemälde zu schaffen. Dieses Buch gehört zu den größten geistigen Taten des neunzehnten Jahrhunderts; und jeder Gebildete liest die „Weltgeschichtlichen Betrachtungen" alle paar Jahre wieder ganz.

Burckhardts Gestalt gehört zu den ganz seltenen Persönlichkeiten, die durch die Kritik der Nachwelt nur noch größer werden. Der bedeutendste Burckhardtforscher, Carl Neumann in Heidelberg, der noch Burckhardts Schüler war, mußte seiner von so schöner Leidenschaft getragenen Burckhardtverehrung einen Zusatz von Kritik geben, um zu dem Bilde des wahren Burckhardt zu gelangen. Schon in seinem 1904 in Heidelberg gehaltenen Vortrag über „Byzantinische und Renaissance-Kultur" finden sich zwischen den Zeilen Einwendungen gegen die Auffassungen des Meisters. Und der Mann, der seit der Jahrhundertwende uns Deutschen Rembrandt als einen geistigen Begriff immer wieder und immer großartiger hinstellte, mußte in inneren Konflikt mit dem Verehrer des „Ewig Schönen" kommen. Carl Neumann, der wahre

Statthalter Burckhardtschen Geistes auf Erden, hat seine Korrekturen an Burckhardts Auffassungen mit feinstem seelischen Verständnis begründet. Er hat die Goldadern bloßgelegt, aus denen Burckhardt seine Kunst nährte und sie bis in die Anfänge zurückverfolgt. In unermüdlicher kritisch-historischer Arbeit und mit immer verehrungsvollerer Liebe hat er seit mehr als einem Vierteljahrhundert den großen Mann geschildert in allen seinen Äußerungen seines Werkes und seiner Persönlichkeit. In das Buch, das er jetzt zum dreißigsten Todestage des Meisters im Verlage von Bruckmann vorlegt*, sind frühere, zum Teil umgeformte und erweiterte Aufsätze hineingearbeitet, zu einem geschlossenen Ganzen von erstaunlicher Fülle und von einer ganz einzigartigen Vielseitigkeit der Bildung, der Gedanken, der Kenntnisse und der Auffassungen. Wer Burckhardt liest, wirklich liest — und und es werden immer mehr solcher Leser —, wird auch dieses Buch von Carl Neumann lesen. Nicht nur, um sich zurechtzufinden in der ungeheuren Weite der Burckhardtschen Welt. Sondern weil diese Biographie, wenn wir dieses Buch so nennen wollen, als wissenschaftliche und künstlerische Arbeit seinem großen Gegenstande wie ebenbürtig zur Seite steht. Es gibt auf diesem Gebiete des Geistigen kaum einen größeren Genuß, als diesem Zwiegespräch zweier Großer zu lauschen.

* C. Neumann, Jac. Burckhardt. München 1927. F. Bruckmann A.-G.



UKTIONSNACHRICHTEN

PARIS

Der Nachlaß Théodore Durets ist am 1. März versteigert worden. Man wußte, daß von der einstigen Sammlung des bekannten Schriftstellers kaum noch ein Rest vorhanden war, und man war überdies mißtrauisch, weil in den letzten Jahren unter Durets Namen manche zweifelhafte Bilder in den Handel gelangt waren. So bedeutete es für die Eingeweihten kaum eine Überraschung, daß nach gewissenhafter Prüfung nur eine recht bescheidene Sammlung zur Auktion kam, in der überdies Namen wie Daumier, Delacroix, Toulouse-Lautrec mit dem vielsagenden Zusatz: „Schule", „Art", „zugeschrieben", versehen waren. Die erzielten Preise ließen erkennen, daß es Werke von Bedeutung kaum mehr gab. Von den Zeichnungen Van Goghs brachte ein Selbstporträt 13800, die Allee des Alyscamps 8700, während der Sämann mit 23400 frc. bewertet wurde. Den höchsten Preis der Versteigerung erzielte mit 54000 frc. das Bildnis Durets in seinem Arbeitszimmer von Vuillard.

BILDERPREISE UM 1850

Im Rahmen eines Vortragszyklus „Frankfurter Stifter" hielt Professor Swarzenski einen interessanten Vortrag über Johann Friedrich Staedel, den verdienstvollen Stifter der Frankfurter Sammlung.

Staedel ist 1816 im Alter von 88 Jahren gestorben und hat in einer 1815 errichteten Stiftung seine reichen Kunstsammlungen nebst einem Vermögen von über einer Million Gulden seiner Vaterstadt vermacht. 1817 wurde das Institut in den vollen Besitz der Stiftung eingesetzt und die von Staedel selbst bestimmte Administration begann ihre Tätigkeit. Diese wurde allerdings noch im gleichen Jahre durch Testamentsanfechtung entfernter Verwandter gestört, konnte indessen nach einem Vergleich im Jahre 1828 weiterentwickelt werden.

Es ist nun für die heutige Bewertung alter und neuer Kunst von besonderem Interesse, zu hören, welche Preise um die Jahre 1830—50 für Bilder bezahlt wurden, die zum Teil heute zu den Perlen der Sammlung gehören, und wie vergleichsweise zeitgenössische Kunst (heute mehr oder weniger als „Schinken" empfunden) im Werte stand.

So wurde damals von dem Staedelschen Museum der kleine Flügelaltar von van der Goes für 130 Gulden erworben, im gleichen Jahre, 1830, hat man die Kartons der „Hochzeit zu Cana" von Schnorr von Carolsfeld mit 1000 Gulden bezahlt!

Ebenfalls 1830 kostete ein Fra Angelico 1650 Gulden, genau soviel wie Schnorrs „Barmherziger Samariter", dagegen war die „Madonna" von Roger von der Weyden schon für 808 Gulden zu haben!

1840 wurden für den „Schächer" des Meisters von Flémalle 330 Gulden bezahlt, gleichzeitig für das große Bild Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten" — 1338 Gulden.

Aus den Jahren 1844—50 datieren Preise wie: 3600 Gulden für Rembrandts „Bildnis der Margarete von Bilderbeccq", 1400 Gulden für den großen „Sibyllenkopf" Botticellis, 3000 Gulden für die herrliche „Madonna" des van Eyck, 300 Gulden für ein „Männerbildnis" von Memling.

Gleichzeitig aber kostete, im Jahre 1850, das große Bild von Louis Gallait, „Abdankung Kaiser Karls V.", 300 Gulden mehr als der Rembrandt und 900 Gulden mehr als der van Eyck, nämlich 3900 Gulden!

An der heutigen Spannung zwischen der Bewertung alter und neuer Kunst gemessen, muß das ein ideales Zeitalter für Künstler gewesen sein — aber auch für Museumsdirektoren.

E. Luthmer.



Menzel kam meist zu spät ins Theater. Als er einst auch wieder zu spät zum Don Juan kam, sagte er: „Komisch, ich habe den alten Komtur noch nie lebendig gesehen."

*

In der vorjährigen Ausstellung der niederländischen Primitiven in London wurde ein berühmter deutscher Galeriedirektor von einem englischen Kollegen gefragt: „Haben Sie die Bilder alle schon gekannt?" Er erwiderte: „Soweit sie fertig waren, ja."

*

„Man bedient sich der Farben, man malt mit dem Gefühl."
Chardin.

*

Der Baupolizei wird der Entwurf für ein Erbbegräbnis zur Prüfung eingereicht. Sie gibt den Entwurf mit der Anmerkung zurück: „Die Treppe ist zu schmal. In Gebäuden, die zum dauernden Aufenthalt von Menschen dienen, müssen Treppen wenigstens einen Meter breit sein."

*

Als Olbricht das Haus der Wiener Sezession baute, stand beständig lachend und schimpfend Publikum davor. Ein Freund des Architekten, Kolo Moser, gesellte sich einst zu einer solchen Gruppe von Aufgeregten. Ein Wiener Bürger sagte, auf den Eulenfries zeigend: „Sehen Sie mal, das sollen Eulen sein, das sind doch mein Lebtag keine Eulen!" Kolo Moser meinte: „Na, vielleicht sollen es gar keine Eulen sein." „Ach was," erwiderte der andere unwirsch, „das sieht man doch, daß es Eulen sein sollen."

*

Urteile über eine Geschichte der modernen europäischen Kunst:

In der Schweiz: Die Geschichte ist ausgezeichnet, nur ist die Schweiz in einer ungebührlichen Weise vernachlässigt worden. — In Holland: Wir haben keine bessere moderne Kunstgeschichte, wenn der Verfasser nur nicht so ungerecht gegen Holland gewesen wäre! — In Wien: Ein Standardwerk von großer Gerechtigkeit; nur die Wiener Kunst kommt zu kurz. Und so weiter.

*

Julius Meier-Gräfe erzählte neulich in der Frankfurter Zeitung über einen seiner Böcklinvorträge: „Es war in Hamburg. Vor dem Rednerpult, auf dem ich gegen Böcklin donnerte, saß in der ersten Reihe, zwischen Lichtwark und Richard Dehmel, eine alte Patrizierin in schneeweißem Haar, mit sehr lebendigen Zügen und ließ kein Auge von mir. An gewissen Stellen, wo ich besonders tief schürfte, um auf die letzten Giftquellen zu kommen, glaubte ich eine leise zustimmende Neigung der vornehmen Gestalt wahrzunehmen. Das Publikum am Schluß war gedrückt und suchte den Ausgang. Nur die alte Dame trat gemessenen Schrittes auf mich zu, sah mir ins Auge und sagte: „Sie haben mir aus der Seele gesprochen; auch mir geht Böcklin über alles."

NOTIZ

Die Buchhandlung und Galerie Hans Goltz in München legt, mit Bezug auf unseren Nachruf in Heft 4, Seite 163, Wert darauf, festzustellen, daß ihre Kunstabteilung „weder zu Lebzeiten des Gründers noch nach dessen Tode jemals ihren Umfang und ihre Tätigkeit irgendwie eingeschränkt" habe. „Im Gegenteil." Sie fügt dann hinzu: „Allerdings wurden die Umsätze nicht größtenteils auf dem Gebiete der modernen Kunst getätigt. Auch Kollektivausstellungen werden nicht mehr gemacht werden."

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MÄRZ, AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ADOLF MENZEL, MENZELS SCHWESTER EMILIE. UM 1850. PASTELL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



DIE GEFÄLSCHTE KUNST

EXPERTISEN — RESTAURIERUNGEN — FÄLSCHUNGEN

I

Die Expertise ist eines der Symptome der börsenmäßigen Gestaltung des Kunstmarktes. Wie man Aktien kauft, ohne etwas von dem Unternehmen zu wissen, das der Name deckt, so kauft man Echtheitsbescheinigungen nur auf den Namen hin, dessen Marktbewertung man aus den Kursberichten der Auktionsergebnisse kennt. Das Bild ist Nebensache. Es wird wenig nützen, den Sammlern zu predigen, sie sollten ihren eigenen Augen trauen, und man kann ihnen keinen schlechteren Rat geben, sofern eben diesen Augen nicht zu trauen ist. Vielleicht wird die Klarstellung, die in diesen Blättern versucht wurde, manchem die Augen öffnen, nicht für die Kunst, aber für den Irrtum, in dem er sich befand, wenn er mit einer Expertise auf den Namen Rembrandt oder Daumier einen bestimmten Anteil auf das von diesen Meistern in Form von Bildern hinterlassene Kapital zu erwerben glaubte. Im übrigen verdient ein solcher Käufer nicht mehr Mitleid als ein Börsenspekulant, der sein Geld verliert und gewöhnlich für den Spott nicht zu sorgen hat. Schuld haben immer die Betrogenen, weil sie die Dummen waren. So lange sie an ihren Zettel glauben, sind sie glücklich, und es wäre schade, wenn sie einen echten Corot besäßen, da ihnen der falsche genügt. Die Expertisen aber werden an Wert erst dann verlieren, wenn die Käufer von Kunstwerken nicht mehr Kapitalanlage, sondern Befriedigung eines ästhetischen Bedürfnisses suchen. Im übrigen ist die Expertisenkrankheit nicht neu. So lange es Sammler gibt, hat man ihnen minderwertige Kunstwerke unter großen Namen angehängt. Die alten Kataloge berühmter Kunstsammlungen enthalten Beispiele zur Genüge. Neu ist lediglich die wissenschaftliche Form stilkritischer Bestimmung, deren hypothetischer Charakter vielfach verkannt wird. Gegen Expertisen kämpfen, heißt das Ideal eines

kunstbegeisterten und kunstverständigen Sammlers postulieren, das nur selten verwirklicht wird.

*

Die Frage, ob der Restaurator berechtigt sei, Fehlstellen eines Gemäldes zu ergänzen, wird jeder ehrliche Kunstfreund mit einem unbedingten Nein beantworten. Der Gedanke aber an die Galerie unrestaurierter, d. h. von allen späteren Zutaten befreiter Gemälde hat etwas Erschreckendes. Der Vergleich mit den von Ergänzungen befreiten antiken Bildwerken liegt nahe. Aber ein Unterschied darf nicht übersehen werden. Das Fragment einer Plastik kann in sich vollkommen sein. Die Fehlstellen eines Gemäldes dagegen werden innerhalb der Bildfläche immer als störende Flecken empfunden, weil sie nicht im Eindruck gänzlich ausgeschaltet sind wie der fehlende Arm oder Kopf einer Statue, sondern an ihrer Stelle ein Stück roher Leinwand oder Holzes tritt, das bestenfalls mit einer neutralen Farbe gedeckt werden darf. Trotzdem werden wir uns hoffentlich mit der Zeit an die betrübliche Tatsache gewöhnen, daß alte Bilder häufig Ruinen sind. Nicht leicht wird es allerdings sein, ihren echten ruinösen Zustand wiederherzustellen, da auch das Restaurieren keine neue Krankheit ist, und alte Übermalungen mit der ursprünglichen Farbschicht so fest verbunden sein können, daß die Grenze nicht mehr zu erkennen ist. Auch die gegenteilige Gefahr ist zu befürchten, daß der Sucht des Freilegens echte Teile der Bilder zum Opfer fallen können.

Trotzdem muß einmal damit begonnen werden, offenkundig verfälschte Bilder vorsichtig von Übermalungen zu befreien. Einzelne Versuche, wie die vorbildliche Wiederherstellung des Nykyrkoaltars vom Meister Francke in der Hamburger Kunsthalle, sollten zur Nachahmung anregen. Zum mindesten sollte der Grundsatz aufgestellt werden, daß den Restauratoren öffentlicher Galerien das Hineinmalen in alte Bilder zu untersagen sei. Es wäre eine Aufgabe des Bundes deutscher Museumsbeamter, Richtlinien aufzustellen, deren Befolgung seinen Mitgliedern zum Gesetz zu machen wäre.

Curt Glaser.

II

Dem Malerhandwerke vertraut, war ich felsenfest davon überzeugt, auf Täuschungen nicht hereinzufallen, die mit Fälschungen alter Gemälde beabsichtigt sind. Eines Tages sollte ich aber zu einer anderen Überzeugung kommen. Dadurch bin ich für alle Zukunft mißtrauisch geworden, und geneigt, nur noch den reinen Spiritus als zuverlässigen Kenner gelten zu lassen. Denn jedem Restaurator alter Bilder dürfte bekannt sein, daß mit Spiritus alle neuere Malerei schnell zu lösen und wegzuputzen ist, während alte Malerei im Laufe der Zeiten zu großer Härte erstarrt, fast ganz der Auflösung widersteht.

Die Erschütterungen meines früher allzu großen Vertrauens verdanke ich einem Maler, einem unerhört geschickten Italiener, der mir Einblick in seinen Atelierbetrieb gewährte und mir seine Geheimnisse mit harmloser Freizügigkeit preisgab.

Die Bekanntschaft dieses Malers machte ich in der Villa Borghese, wo ich ein Bild kopierte. Meine Arbeit erregte das Interesse der Kopisten, und da ich dabei frei vorging, suchten sie mir Mittel beizubringen, wie ich mich mehr den alten Meistern nähern könne, als es mir, der ich das Bild förmlich wie die Natur betrachtete, möglich war.

Also, einer dieser Kopisten erzählte mir, daß in Museen viele seiner Bilder hängen, die als richtige alte Meister angesehen werden. Amerika nehme den ersten Platz ein, aber auch Deutschland gebe ihm diese Ehre.

Mit einer merkwürdigen Moral setzte er mir auseinander, wie ehrlich seine Arbeit sei, Kunst, auf ernstes Studium alter Meister begründet, mit deren Können er im Wetteifer stehe. Betrübt sei er nur, daß er für Händler zu arbeiten habe, die ihm seine Bilder wohl an den Mann und in Museen bringen, aber als frühere Meister und nicht als seine Arbeiten.

Von seiner Atelierwand nahm er eine schwere, durch die Zeit sehr verdorbene Holztafel, machte mir die Bildseite in hellem Lichte sichtbar und mit einer italienischen Geste rief er: „Nun, Herr Kollege, was ist hier von meiner Hand gemalt und was ist alte Malerei?“

Weder trübe Farbe noch Ungeschicklichkeit verriet neuere Arbeit. Ich, der sich nicht ganz



ADOLF MENZEL, LANDSCHAFT BEI KASSEL. BLEISTIFT. 1848

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

urteilslos glaubte, wurde unsicher, gab bald das Suchen nach verdächtigen Stellen auf: „Nun, ein Bild von Crivelli, was soll daran Neues sein. Ich muß gestehen, es nicht finden zu können!“

Über seinen Erfolg erfreut, brachte er ein gleichgroßes Brett. Ein leuchtender Goldgrund, vor dem sich ein charaktervoll gezeichneter, wohl etwas derb gemalter Heiliger abhob. In schönen Farben, eine höchst interessante, strenge, primitive Malerei!

„Dieses rohe Bild werde ich verfeinern und auch zu einem Crivelli umstilisieren!“ fuhr er fort zu erzählen. „Crivelli beherrsche ich durch eingehendes Studium vollkommen!“ Und tatsächlich brachte er auf diesen Tafeln Früchtegirlanden á la Crivelli an, überraschend durch die gute Verteilung und die Sicherheit, mit der sie gemalt waren. Er überarbeitete Köpfe, Hände und alle Teile des Bildes, immer als Unterlage die alte Malerei benutzend. Erstaunlich blieb der durchaus überzeugende Eindruck. Die Farben trug er sehr verdünnt auf, so daß sich die Öle bei dem Eintrocknen verflüchtigen konnten, dabei dem Farbkörper aber Zeit gaben, sich abzusetzen, und sich zwischen den Sprüngen abzulagern. Da er wenig weiße Farbe benutzte, erzielte er eine Leuchtkraft ähnlich alter Malerei, ohne die trübe Stimmung, die so oft Fälschungen haben.

Diese mühselige Arbeit beendet, wurden die Bilder nach Florenz geschickt, denn nur in jener Stadt finden sich geschickte Hände, die den Goldgrund zu bearbeiten verstehen, ihm mehr Reichtum verleihen durch einzuponzierende Ornamente.

Innerlich erregt verließ ich diesen Maler, eine peinigende Unsicherheit im Gefühl. Voll Traurigkeit und Wut dachte ich an all diese Machenschaften, dachte an Bilder von Cézanne, wie ich sie von früher her kannte, als dessen schöne Malerei noch auf zu großen Teilen unbedeckter Leinewand stand, die nun von frevelhaften Händen zugemalt ist. Niemand ist dagegen aufgestanden, niemand hat je ein Wort über die stechenden Farben verloren. Ich dachte an die italienischen Möbel der Renaissance, die ihrer großartigen Einfachheit beraubt wurden und immer noch beraubt werden, weil sie beschnitzt und verziert mehr dem Geschmack der Käufer entsprechen. Roheiten, die die Werke bildender Kunst über sich ergehen lassen müssen, selbst noch dort, wo man ihnen nur eine Konservierung angedeihen lassen sollte.

Wie harmlos erscheinen in ihrer Lächerlichkeit die Fälscher Corots, Monticellis, van Goghs, Guardis; sie verderben zum wenigsten keine Originale. Ich dachte an den Tag, an dem ich das einzige Mal in meinem Leben den Maler Monet neben mir stehen sah. Es war vor dem Kriege im oberen Stockwerke der Kunsthandlung Durand Ruel. Es wurden ihm einige Landschaften aus Argenteuil gezeigt, die von ihm sein sollten, und die Monet selbst in leise Verwunderung brachten, weil die Bilder nicht schlecht gefälscht waren.

Auch an die Geschichte meines Pariser Bekannten erinnere ich mich, der glückstrahlend ein Bild von Jongkind in einem Laden der Rue de Seine gefunden und gekauft hatte, und sofort an einen deutschen Kunsthändler teurer verkaufte. Aber der Händler verfiel ihm nicht lange darnach in Feindschaft, weil ihm später aus Ehrlichkeit gesagt werden mußte, das Bild sei falsch. Der deutsche Händler wollte es nicht wahr haben und glaubte an böse Absichten. Und doch hatte der Pariser Händler meinen Bekannten aufgeklärt; denn es nahm am selben Tag die gleiche Stelle des Ladens ein anderer Jongkind ein, was meinem Freunde aufgefallen war. Kurz, der Händler wollte sogar den Jongkind-Maler namhaft machen, so daß man gemeinsam an ihm verdienen könne.

Fast lächeln muß ich in Erinnerung an einen Fälscher, der, als er sein Werk zeigte, versicherte: „In dieser Arbeit sind alle die Fragen restlos beantwortet, die ein Kenner nach dem heutigen Stande der Wissenschaft daran stellen könnte!“

Der Crivelli-Maler jedoch war mir weit unheimlicher, weil er ein Kunstwerk zur Unterlage brauchte. Erinnert nicht sein Tun an die Arbeiten Künstler sein wollender Restauratoren, die zu leicht die Sorge um die Erhaltung der Kunstwerke vergessen und neben einem echten Rubens das Kunststück zeigen wollen, einen zweiten Rubens hinzumalen, oder was noch schlimmer ist, den echten zu verbessern?

Vorsicht, Vorsicht! Das Talent der Imitation ist immer häufiger gewesen als das der Originalität. Lieber ein Fragment als ein Flickwerk; bewahrt uns vor Täuschungen und gebt uns rein den Meister, sei es auch nur ein kleiner Rest seiner Hand, den unsere Phantasie zu ergänzen uns selbst überlassen bleibe!

Hans Purrmann.



ADOLF MENZEL, ARBEITSZIMMER DES JUSTIZMINISTERS VON MAERCKER. 1848

AUSGESTELLT IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN. MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

III

Der Aufsatz von Max J. Friedländer in unserm Februarheft „Über das Expertisenwesen" wird fortgesetzt lebhaft diskutiert. Nicht nur in Europa, sondern auch in Amerika. Die New Yorker Kunstzeitschrift „Art News" hat Friedländers Aufsatz nachgedruckt und die bedeutendsten amerikanischen Kunsthändler befragt. Diese haben sich im allgemeinen dahin geäußert, daß Händler, die selbst etwas verstehen, froh sein würden, wenn die Käufer ihnen mehr vertrauen wollten als Zetteln und Dokumenten aus Europa. Josef Stransky und Paul Reinhardt versichern, daß sie ihren Kunden stets raten, mehr den eigenen Augen zu folgen als den Expertisen. Franz Drey meint, man könne sich nicht denken, daß Sammler von hohem Rang sich auf etwas anderes verlassen haben sollten als auf ihren eigenen Geschmack. Stephan Bourgeois schreibt, bei seinen Verkäufen kämen schriftliche Expertisen überhaupt nicht vor; anderseits könnten Kunsthändler selbst sehr wohl Experten sein. Walter Ehrich äußert: „Wenn die Kunstkäufer den sechs ausgezeichneten Ratschlägen folgen würden, die ihnen Friedländer gibt, hätte die ganze Kunstwelt großen Vorteil davon."

*

Ein junger Kunsthistoriker schreibt uns: „Zu Ihrem letzten Artikel ‚Gefälschte Kunst' möchte ich mir zu den Schlußsätzen, in denen Sie sich an die jungen Kunsthistoriker wenden, eine Bemerkung erlauben.

Während meiner Studien war ich immer bemüht, mir über die Restaurierungsmethoden einige Klarheit zu verschaffen. Leider wird aber von Universitätswegen so wenig in dieser Sache getan, daß ich eigentlich nur einmal eine nutzbringende Übung mitgemacht habe: bei Herrn Professor A. L. Mayer in München. Nirgends, wenn nicht im Umgang mit Malern oder mit einem einmal etwas weniger schweigsamen Restaurator, erfährt man etwas über diese so notwendigen technischen Dinge.

Erst der Volontär im Museum oder im Handel erfährt mehr von Restaurierungen, dann aber schon immer mit einer bestimmten Tendenz, die es schwer macht, zu einer eigenen Meinung zu kommen, zumal in den allermeisten Fällen alle theoretischen Vorkenntnisse fehlen.

Herr Professor Waetzoldt hat während seiner Lehrtätigkeit durch Führungen in Kunstschulen und Ateliers eine Abhilfe gesucht; doch dienten diese Führungen zumeist der Vermittlung der einfachsten, meist auch fehlenden technischen Kenntnisse. Abzuhelfen wäre diesem Übelstande nur, wenn man die Universitätsprofessoren selbst an der Frage: wie restaurieren? interessieren könnte, vielleicht auch in den Ferien einen ein- bis zweiwöchigen Kurs an den Berliner und etwa den Münchener Museen über Restaurierungen abzuhalten. Wenn man das zu einer regelmäßigen Einrichtung machen würde (die Teilnehmerzahl dürfte natürlich nicht zu groß sein), wäre Ihr Gedanke sicher der Verwirklichung einen Schritt näher gekommen."

EINE GRAPHIK-FÄLSCHUNG

Über die Entstehung der bekannten Farbenlithographien von Renoir und Cézanne sind die Ansichten geteilt. Die Frage, ob es sich um Originallithographien oder lithographische Reproduktionen handelt, ist ungeklärt. Der Zufall spielte mir kürzlich zwei Exemplare der kleinen Lithographie badender Männer von Cézanne in die Hand, die gänzlich von-

einander verschieden waren. Eingehende Prüfung führte zu dem sicheren Ergebnis, daß die Platten verschieden sind, daß es also nicht eine, sondern zwei Lithographien des Motivs gibt, von denen die eine als schwächere Kopie nach der anderen zu erkennen ist, also eine Fälschung, wahrscheinlich aber in dem gleichen Atelier hergestellt, in dem auch das angebliche Original entstanden ist. Oder sollte die schlechtere Fassung die erste, verworfene sein, die durch die zweite, bessere, ersetzt wurde? Die Frage bleibt offen. Aber das ohnedies geringe Vertrauen in die Eigenhändigkeit der Lithographie wird durch die Feststellung des Vorhandenseins zweier Steine nochmals geschwächt.

Zu der großen Farbenlithographie Renoirs, zwei Mädchen mit Rosenhut, existiert eine Schwarzplatte, die von der im endgültigen Druck verwendeten abweicht. Die Zeichnung dieser Platte zeigt durchaus den Stil Renoirs. Es erscheint glaubhaft, daß sie von dem Meister selbst herrührt. Der Vergleich fällt sehr zu ungunsten der bekannten Farbenlithographie aus. Die Zeichnung ist hier süßlich und fade geworden, mißverstanden im Sinne Renoirscher Formgebung. Wer das Original einmal gesehen hat, muß die Kopie als eine schwache Reproduktion nach einem Pastell von Renoir bezeichnen.

Der Fall zeigt, daß auch auf dem scheinbar einwandfreien Gebiet der Graphik und in so naher Vergangenheit Täuschungen möglich sind.

DIE FÄLSCHUNGEN DER SAMMLUNG DURET

Seit langem wußte man in eingeweihten Kreisen, daß durch die Hände Théodore Durets und mit seinen Gutachten versehen falsche Bilder der französischen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts in den Handel gelangt sind. Es scheint, daß eine Fälscherbande sich des alten Herrn, dessen Sehschärfe ebenso wie seine Urteilsfähigkeit gelitten hatte, bediente, um die Erzeugnisse ihrer Werkstatt an den Mann zu bringen. Duret hat in den letzten Jahren diese Bilder gekauft und verkauft, und die Sammlung, die er hinterließ, bestand zu einem großen Teile aus solchen Fälschungen. Die Sachverständigen, die seine Nachlaßauktion vorbereiteten, haben streng gesiebt und nur etwa sechzig meist unbedeutende Stücke zur Versteigerung zugelassen. Wir haben im vorigen Heft einige der erzielten Preise mitgeteilt. Der Rest soll nun ein gerichtliches Nachspiel zur Folge haben. Die Erben, zu denen die Gattin des kommunistischen Abgeordneten Marcel Cachin gehört, haben Klage erhoben. Kommt es zu einer Verhandlung, so darf man allerlei Enthüllungen erwarten, und es werden am Ende manche falsche Daumiers und Van Goghs verschwinden, die im Vertrauen auf Durets Atteste von den Sammlern erworben wurden. Nützlich aber wäre es, die von den Sachverständigen als falsch erkannten Bilder aus Durets Nachlaß in einer öffentlichen Ausstellung zu zeigen. Eine solche Ausstellung würde vielen die Augen öffnen und dazu beitragen, den Fälschern ihr Handwerk zu erschweren.



LESSER URY, NOTRE DAME

AUSGESTELLT IN DER KUNSTKAMMER, BERLIN



NEUERWERBUNGEN CHINESISCHER KUNST

VON

WILLIAM COHN

In der Ostasiatischen Kunstabteilung des Berliner Völkerkunde-Museums ist jetzt in den beiden ersten Sälen eine Ausstellung der Neuerwerbungen zu sehen, die in ihrer überwiegenden Mehrzahl der Leiter der Abteilung, Otto Kümmel, von seiner letzten ostasiatischen Reise heimbrachte. Naturgemäß standen ihm nicht die Mittel zur Verfügung, die amerikanische Institute aufzubringen vermögen. Um so größer das Verdienst, für Berlin so Bedeutendes erreicht zu haben. Die Gemälde ziehen zuerst die Augen auf sich. Malerei machte immer die Stärke der Berliner Sammlung aus. So war es klug hier kräftig weiter zu bauen. Die Auswahl wird für viele eine Überraschung sein; denn die Bilder gehören sämtlich der neueren Zeit an. Das bedeutet für die Kunst Chinas, deren ununterbrochene Entwicklung weiter zurückgeht als die irgendeines europäischen Volkes, die Zeit etwa seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, seit Beginn der Regierung der Herrscher aus der Ming-Dynastie. Bis vor kurzem galt es, ungeachtet der immer anerkannten Bedeutung der späteren Architektur und Keramik, als Dogma, daß die Blüte der chinesischen Malerei im vierzehnten Jahrhundert zu Ende ging. Da Originale aus der Blüteperiode der Malerei in China selbst kaum auftauchten und wenn es geschah, von den Japanern mit Gold aufgewogen wurden, so hatte man allmählich fast aufgehört Bilder zu sammeln. Nun scheint sich ein Wandel vorzubereiten. Man beginnt zu erkennen, daß das neuere China nicht weniger reich an schöpferischer Kraft war, wie das Europa des Barock und des Rokoko, dessen Kunst auch noch nicht lange Gnade vor den Augen der Kenner gefunden hat. Dieser Parallelismus dürfte kein bloßer Zufall sein. Die Spätperioden hüben und drüben haben mehr als einen gemeinsamen Zug, wie ja der Wuchs jeglicher Kunst in ähnlicher Richtung verläuft, so verschieden auch die psychologischen Vorbedingungen sein mögen. In beiden Fällen ist die Kom-



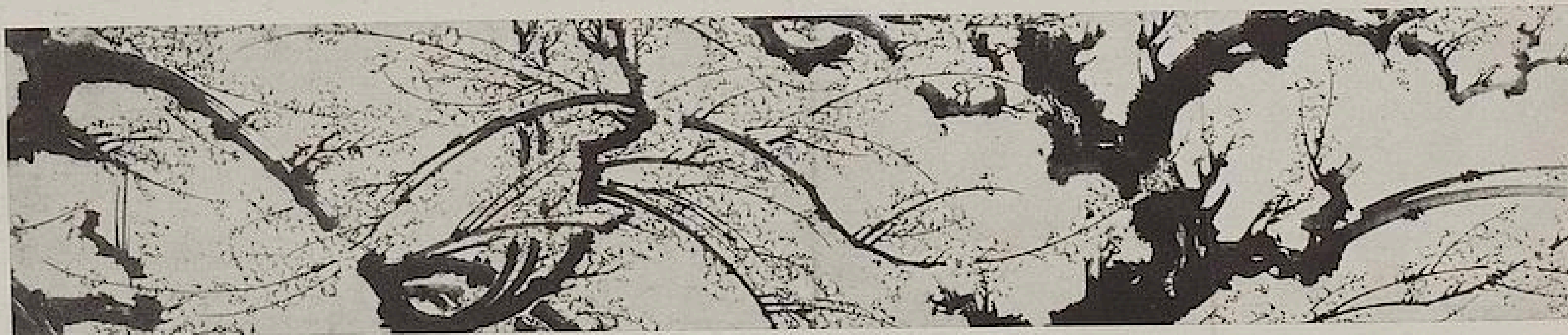
ZWEI AUSSCHNITTE EINER MEHR ALS 10 METER LANGEN BILDROLLE VON SHÊN CHOU (1427–1509)
TUSCHE UND SCHWACHE FARBEN



AUSSCHNITT EINER MEHR ALS 5 METER LANGEN BILDROLLE VON HSIA CH'ANG (1388–1470). TUSCHE

position effektvoller, die Malerei malerischer geworden, der Pinselstrich nervöser, aber auch virtuoser, dabei wird die Wirklichkeit mit neuen Augen geschaut. Die seelische Substanz mag an Gehalt verloren haben, das rein Artistische ist kaum geschwächt, ja augenscheinlicher und freier geworden.

Der zweite Raum der Ausstellung enthält die frühesten Gemälde, die der Ming-Zeit, und es ist der Raum der Makimono, um dieses bereits eingebürgerte japanische Wort für eine chinesische Sache zu gebrauchen. Uns Westländern erscheint die Form der langen Bildrolle, die beim Betrachten abgerollt wird und nur einen kleinen Teil des Bildes zur Zeit sehen läßt, ungewöhnlich. Um so mehr liebt sie der Chinese schon seit den Anfängen her. Der enge Zusammenhang seiner Malerei mit der Kalligraphie dürfte einer der Gründe für diese Bevorzugung sein. Wir kennen höchstens vom Film her ähnliche Wirkungen. Die einheitliche Komposition des wandschmückenden Bildes ist durch kontinuierliche rhythmische Gliederung ersetzt. Es widerspricht dem Sinne des Makimono, wenn man es, wie es museale Rücksichten verlangen, gänzlich vor dem Beschauer ausbreitet. Wohl schwebte dem Meister beim Schaffen das Ganze vor Augen, aber es sollte zeitlich und nacheinander genossen werden. Hsia Ch'ang (1388 — 1470) und Shên Chou (1427 — 1509), deren Namen auf den beiden großen Landschaftsmakimono stehen, waren frühe Meister des neuen Stils, berühmt und begehrt seit je, jener gerade als Bambusmaler, und dieser als Vertreter der Schule der Literaten (Wên-jên-hua, Wu-, Südliche Schule), die der neueren Malerei ihr Gepräge gab. Das kalligraphische Element der Malerei wird in dieser Schule stärker betont als je, ja nicht selten übersteigert. Alle Details müssen zurücktreten vor dem Ziele, das Eigenleben jedes Pinselzuges bestehen zu lassen. Allzu enges Haften an dem Naturvorbild ist als professionelle Handwerklichkeit verpönt. Die beiden Werke sind Schöpfungen von größter Eindringlichkeit. Landschaftsvisionen ziehen vorüber, der Pinsel schwelgt in allen Melodien, die schwarze chinesische Tusche schillert in reichsten Tönen. Bei Shên Chou klingen dazu einige matte Farben auf. Hsia Ch'ang bringt noch eine weitere Eigenart, die allein Ostasien ausbildete. Variationen über ein bestimmtes Thema würde man es in der Musik nennen, wie ja die Form der Makimono und ihr Stil in mehr als einer Beziehung einen musikalischen Charakter hat. Nicht die Landschaft bildet das eigentliche Thema, sondern „Bambus im Frühlingsregen", ein in der chinesischen Malerei aus Gründen der Symbolik immer wieder bevorzugtes Thema. Gibt es doch eine ganze Philosophie des Bambus. Die wechselnden Ufer des reißenden Flusses sind nur die Begleitung zu dem Hauptmotiv: Bambusrohre und Bambusblätter, vom Winde



AUSSCHNITT EINER MEHR ALS 5 METER LANGEN BILDROLLE VON CH'ÊN HSIEN-CHANG
TUSCHE UND SCHWACHE FARBEN



ZWEI BLÄTTER AUS EINEM ALBUM. TUSCHE UND SCHWACHE FARBEN

bewegt. Der Gegenpol zu Shên Chous Werk ist das Makimono mit dem Namen von Tai Wên-chin (Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts), der in der Tat der Hauptmeister der anderen Hauptrichtung der Zeit (Chê-, Nördliche Schule) war; bunte Farbengebung, Fülle der Details, spitziger Pinsel, Wirklichkeitsnähe. In der Mitte zwischen ihnen stehen die beiden Bildrollen von Fan Ch'i und Ch'ên Hsien-chang, von denen uns noch nichts Näheres bekannt ist, als daß sie wohl in der Ming-Zeit lebten. Auch jener malt mit einem feinen spitzigen Pinselstrich, aber er liebt die verschwimmenden Fernen. Bei Ch'ên Hsien-chang erscheint das Motiv noch weiter konzentriert. Nur ein schmaler Ausschnitt aus dem knorrigen Stamm und den reich verschlungenen Ästen und blätterlosen Zweigen eines riesigen Pflaumenbaumes, der voll rosig schimmernder Blüten steht, auf leicht bläulich getöntem Papiergrunde ist das Thema. Mit wie wenig Mitteln läßt sich das leuchtende Bild des Frühlings hervorzaubern!

Die Perioden K'ang-hsi, Yung-chêng und Ch'ien-lung sind bekanntlich berühmt durch ihre Porzellane, die in der Vollendung ihrer Technik und in dem Glanz der Farben ohnegleichen sind. Wie sah die Malerei dieser so interessanten Zeit aus! Die meisten Bilder der Ausstellung gehören dem achtzehnten Jahrhundert an und geben eine Antwort. Die Kakemono im ersten Raume zeigen, wie der Dekor in Blau auf den Porzellanen ein Echo der gleichzeitigen Tuschmalerei ist. Virtuose Pinselwerke. Aber große Flächen vermag diese Zeit nicht immer mit vollem Leben zu erfüllen. Reizvoller muten die anspruchsloseren Albumblätter an, wieder eine Form der Malerei, die bei uns vernachlässigt wird. Wie bei den Makimono variiert man gerne ein bestimmtes Thema, etwa Bambus oder Orchideen. Das Orchideen-Album von Chiang Yü-chien wirkt wie ein Vorlagewerk für Holzschnitte und war es vielleicht auch. Am häufigsten füllen Bilder „im Stile alter Meister“ die Alben. Doch wie wenig haben die Blätter im Grunde mit der älteren Malerei zu tun! Ein Beweis für die noch immer schöpferische Kraft der Zeit. Man hat also scharf zu unterscheiden zwischen handwerksmäßigen wörtlichen Kopien von berühmten alten Werken, die womöglich durchgepaust wurden, und freien Nachempfindungen. Das Album von Fang Shi-shu zeigt sogar bereits etwas wie eine Synthese östlichen und westlichen Wollens. Der Meister arbeitet nach der Natur, hat europäische Perspektive gesehen und doch gelingt es ihm, die Freiheit des Pinselstriches zu bewahren und über seine Schöpfungen jenen geheimnisvollen



SECHS LANDSCHAFTEN VON CHIAO-CHOU (1683—1743)

Duft auszubreiten, der den Ruhm der chinesischen Landschaftskunst ausmacht. Modernem Fühlen am nächsten steht das Album von Kao Fêng-han (1683 bis 1743). Man denkt an Corinth und Cézanne und erwägt, wo wohl die Unterschiede liegen. Der Chinese kann nie seine kalligraphische Tradition verleugnen.

ten nachkontrollierbaren Funde angehören. In die Han-Zeit (ca. 200 vor bis 200 n. Chr.), deren elegante Gerätekunst und verfeinerte Kultur uns täglich greifbarer wird, führt eine ganze Reihe von Objekten aus Bronze. Die schön patinierte Bronzelampe in Form eines Gansbeins trägt ein genaues Datum (61 v. Chr.), den Meisternamen und die An-



TORSO EINES BODHISATTVA AUS WEISSEM MARMOR. 6. JAHRHUNDERT (?)

Von den Bildern sind die übrigen Erwerbungen um viele Jahrhunderte, ja in einigen Fällen um mehr als ein Jahrtausend getrennt. Daß die beiden Bronzedreifüße am weitesten zurückgehen — bis in die Chou-Zeit —, leuchtet sofort ein. Monumentale Formengebung, wuchtiger Dekor, reiche Patinabildung. Dennoch liegt ihr Wert zuerst darin, daß sie — eine große Seltenheit — einem bestimm-

gabe, daß sie für den Kaiserpalast in der Hauptstadt bestimmt war. Die Datierung in die Han-Zeit des merkwürdigen, noch nicht recht deutbaren vergoldeten Gerätes mit den löwenähnlichen Fabeltieren, die einen Berg umschleichen, und des zierlichen Toilettenkastens aus gold- und silberplattierter Bronze ist ebenfalls gesichert. Jenes Stück, trotz seiner Kleinheit von monumentaler Wirkung



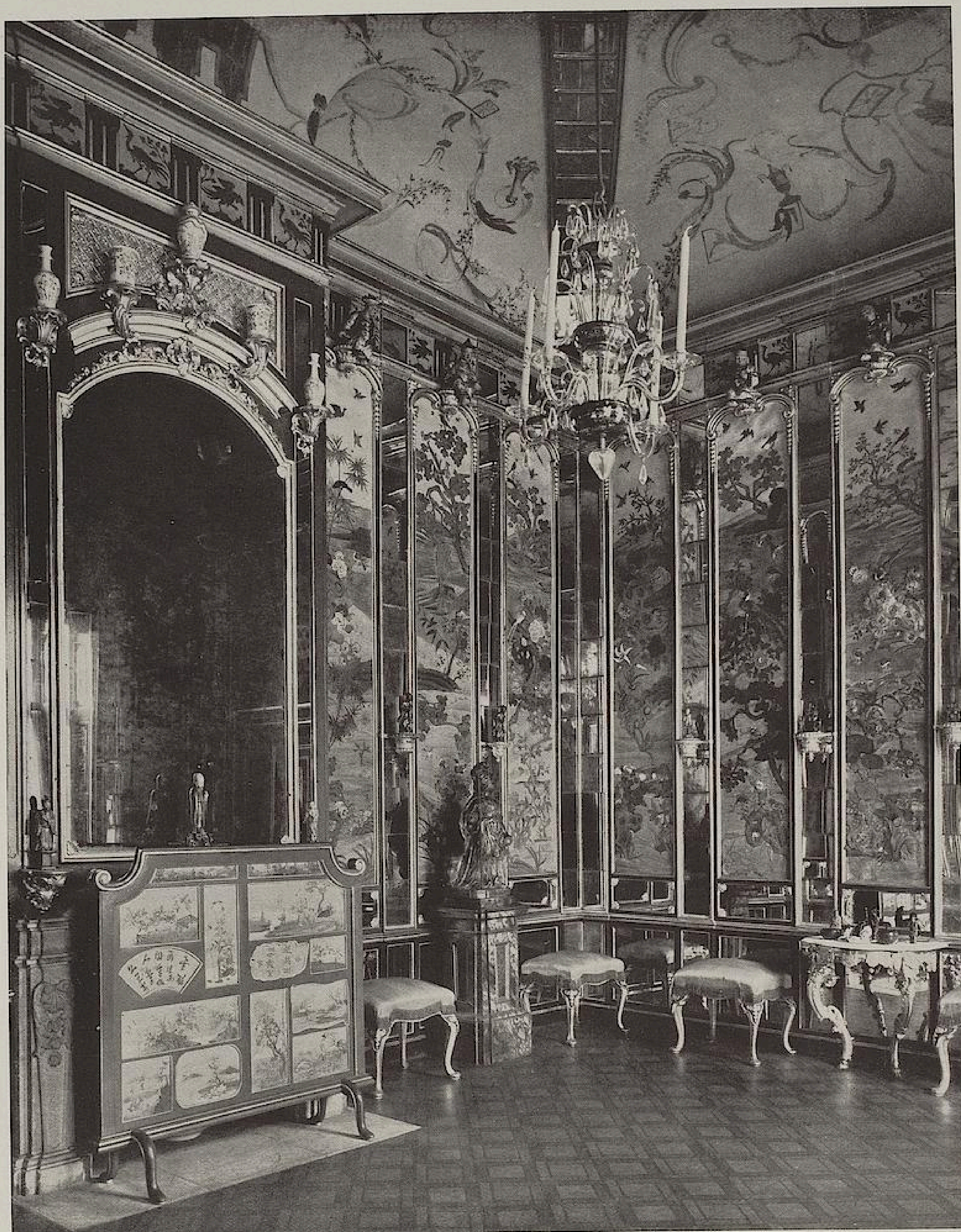
BUDDHA. LACK AUF LEINWAND (KANSHITSU)
9.—10. JAHRHUNDERT

durch die energische rhythmische Bewegung der Bestien und durch die Geschlossenheit der Anordnung, klingt an die heute so begehrten Werke der Nomadenkunst an, die die Kunst der Han-Zeit mannigfach beeinflußt hat, dieses entzückt durch die Feinheit der Proportionen und des Dekors. Daß es unten und innen bemalt ist, erscheint uns allerdings ungewöhnlich. Doch die angeblichen Gesetze der Werkkunst haben für China niemals Geltung gehabt.

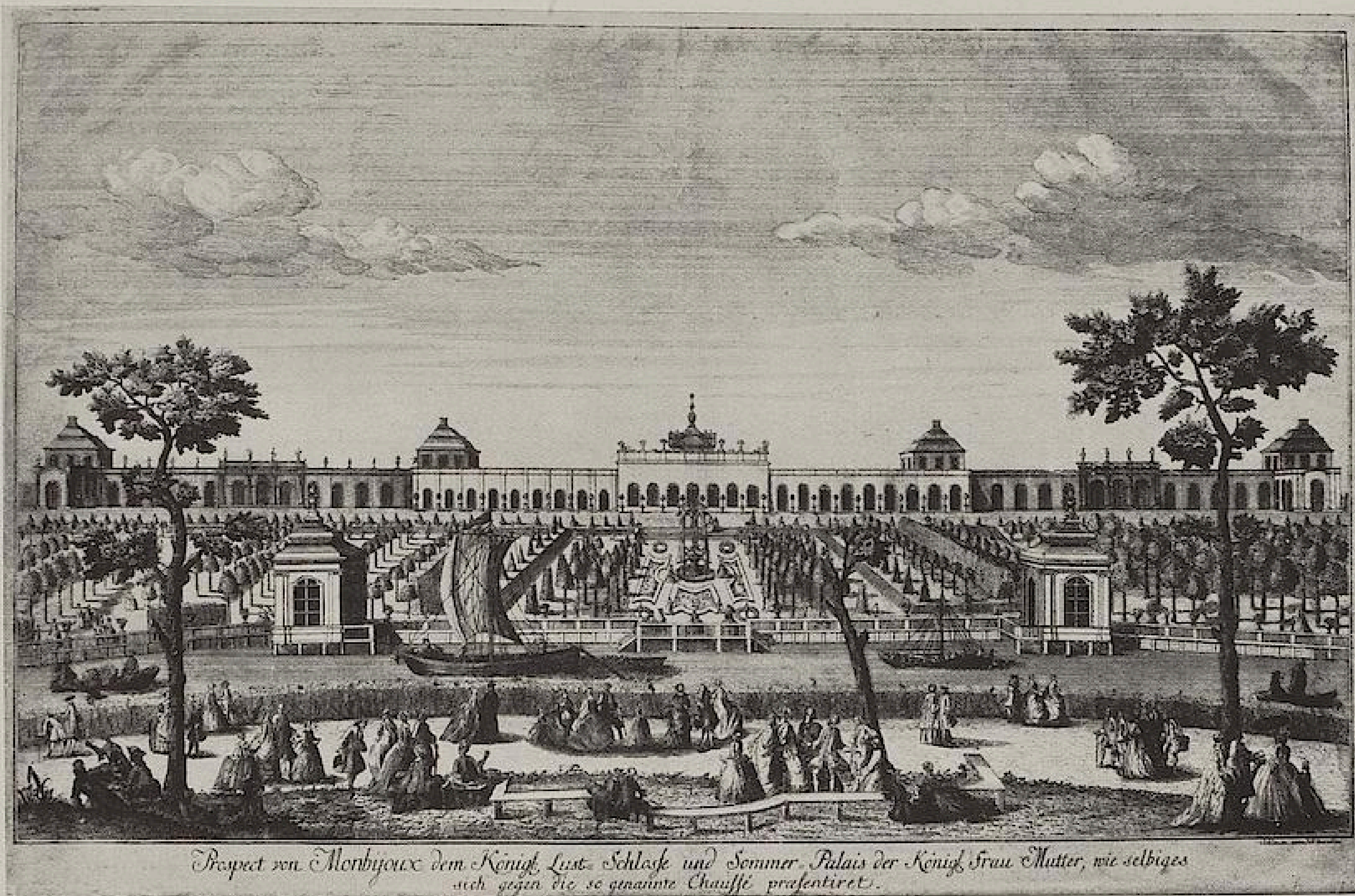
In die buddhistische Zeit Chinas führen dann einige Skulpturen. Den Torso eines Bodhisattva aus leuchtend weißem Marmor kann man sich nach Analogie einer ganzen Reihe ähnlicher Figuren mühelos ergänzen. Das linke Bein hing herunter, der rechte Arm, der auf dem übergeschlagenen linken Bein aufgelegt ist, stützte das leicht geneigte Haupt, die linke Hand lag auf dem rechten Unterschenkel. Dem Material und Stile nach paßt das Stück in die Gruppe der Arbeiten aus Chihli, doch es geht nicht gänzlich in ihnen auf. So ist auch die Datierung in das sechste Jahrhundert nicht völlig sicher. In jedem Falle gehört der Torso zu den edelsten Steinskulpturen, die bisher aus China bekannt geworden sind. Bei aller Strenge der Formen zeigt er eine unendliche Feinheit der Modellierung und Führung der Konturen. Der sitzende Buddha stammt aus einer Zeit, wo die buddhistische Kunst bereits ihre innere Kraft zu verlieren beginnt; seine Bedeutung liegt mehr darin, daß frühe Figuren in Lack über Leinwand modelliert (Chia-chu, Kanshitsu) überhaupt, und insbesondere aus China von größter Seltenheit sind. Zum Schluß sei noch auf die so meisterlich gearbeiteten Silbergeräte aus der T'ang-Zeit hingewiesen, auf die schöne Kollektion von Bronzespiegeln, die die ganze Entwicklung dieses reizvollen Zweiges der chinesischen Gerätekunst umfaßt, und auf die Grabbeigaben, unter denen der Büffel als eine der wuchtigsten, plastisch vollendetsten Tierdarstellungen innerhalb dieses tierfreudigen Kunstgebietes hervorragt.



GERÄT AUS GOLDPLATTIERTER BRONZE
UM CHRISTI GEBURT



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. CHINESISCHES KABINETT IM ALTEN LUSTHAUS. UM 1730



DIE ALTEN RÄUME DES SCHLOSSES MONBIJOU IN BERLIN

VON

ARNOLD HILDEBRANDT

Vielfältige Schicksale in zweieinviertel Jahrhunderten sind über das in weltstädtische Steinwogen eingepreßte und darin unscheinbar gewordene Schloßbesitztum Monbijou, in der nördlichen City an der Spree gelegen, dahingegangen. Auf kurfürstlichem Gelände für den Minister des ersten Preußenkönigs, Grafen Wartenberg, 1703 als Lusthaus erbaut und mit einem Park umgeben, fiel es schon 1710, nach dem Sturz dieses Günstlings, als königliches Geschenk an die kronprinzliche Schwiegertochter Sophie Dorothea, geborene Prinzessin von England und Hannover, die Mutter Friedrichs des Großen, für die der König es nach 1740 als sommerlichen Witwensitz ausbauen ließ. Seit dem 1757 erfolgten Tode dieser kunstsinnigen Frau stand das Haus herrenlos und verkam, in seinem reichen Innern unangetastet, aber vom König mit halber Absicht ungepflegt gelassen, in der feuchten Atmosphäre der Flußniederung, bis es 1789 für die zweite Frau Friedrich Wilhelms II., Friederike Louise von Hessen-Darmstadt, noch einmal für kurze Jahre in verändertem Glanz zum Leben erwachte. Seit 1805 blieb das eigentliche

Die den Abbildungen zugrunde liegenden photographischen Aufnahmen sind von der Staatlichen Meßbilderanstalt in Berlin gemacht worden.



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. PORZELLANGALERIE. UM 1750

Schloß unbewohnt und diente, während die für Friederike errichteten Torgebäude im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts noch einigemal fürstliche Insassen hatten, nach den Freiheitskriegen als Depot für das neu entstehende Kunstmuseum. Ende der 1830er Jahre wurde eine seiner Galerien selbst zu einem Museum „vaterländischer Altümer", seit 1877 wurde es in ganzer Ausdehnung zu einem lange vorbereiteten, vom damaligen Kronprinzen, späteren Kaiser Friedrich, wesentlich geförderten Familienmuseum des regierenden Hauses Hohenzollern eingerichtet. Von Brand und Überschwemmung betroffen, wiederholt verändert, seit 1918 aus politischen Gründen geschlossen, ist es am 1. April 1927 entsprechend einer Bestimmung des Auseinandersetzungsvertrages zwischen Staat und vormaligem Königshaus neu geordnet wieder geöffnet worden.

Im Gegensatz zu dem durch fortgesetzte Bebauung verkleinerten Park, der, um seine Wirkung gebracht und grundrißmäßig verdorben, nichts mehr von seinem ursprünglich architektonisch-französischen, seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts landschaftlich-englischen Charakter behalten hat, im Gegensatz auch zum Äußeren des Schlosses, das nach Verlust der Farben und des figürlichen Schmukkes seiner Attika ergraut und seines größten Reizes, des Ausblicks auf das frei dahinfließende Wasser und des Zugangs zu ihm beraubt ist, hat das Innere trotz allen Eingriffen, naturbedingten und menschlichen, notwendigen und vermeidbaren, weniger gelitten. In erhaltenen oder wiederhergestellten Einzelheiten zeichnen sich die Stilperioden des achtzehnten Jahrhunderts, ausgehendes Barock, Rokoko und Klassizismus, auch heute noch klar darin ab. Die Kunst eines Eosander, Nebenbuhlers und Nachfolgers des genialeren Schlüter, die Kunst eines Nahl und Hoppenhaupt, der bedeutenden Innenarchitekten des frühen friderizianischen Rokoko, des Freiherrn von Erdmannsdorff, Baumeisters Friedrich Wilhelms II., ist in Monbijou zu eigenartigen Gebilden zusammengewachsen. Diese Reste nicht von musealen Dingen, hier oft zugleich Belanglosigkeiten oder Sentimentalitäten, überwuchern zu lassen, mußte als vornehmste Aufgabe angesehen werden. In der Tat ist schon vor 1918 vieles vom alten Bestand gereinigt und gesichert, leider aber auch, entsprechend der damaligen Übung, durchsetzt worden mit ad hoc gefertigten Kopien und Neuschöpfungen dekorativer Architekturteile vergangener Stile. Während der auch in Monbijou erfolgte Einbau von echten Stücken anderer Herkunft nur von Fall zu Fall beurteilt werden kann, müssen solche das Alte nachahmenden Maßnahmen als fälschend von moderner Denkmalpflege abgelehnt werden.



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. PORZELLANGALERIE DES ALTEN LUSTHAUSES. 1703



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. KABINETT IM ALTEN LUSTHAUS. KAMIN 1703
CHINESISCHE SEIDENBESPANNUNG VOM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS
MOBILIAR 1764

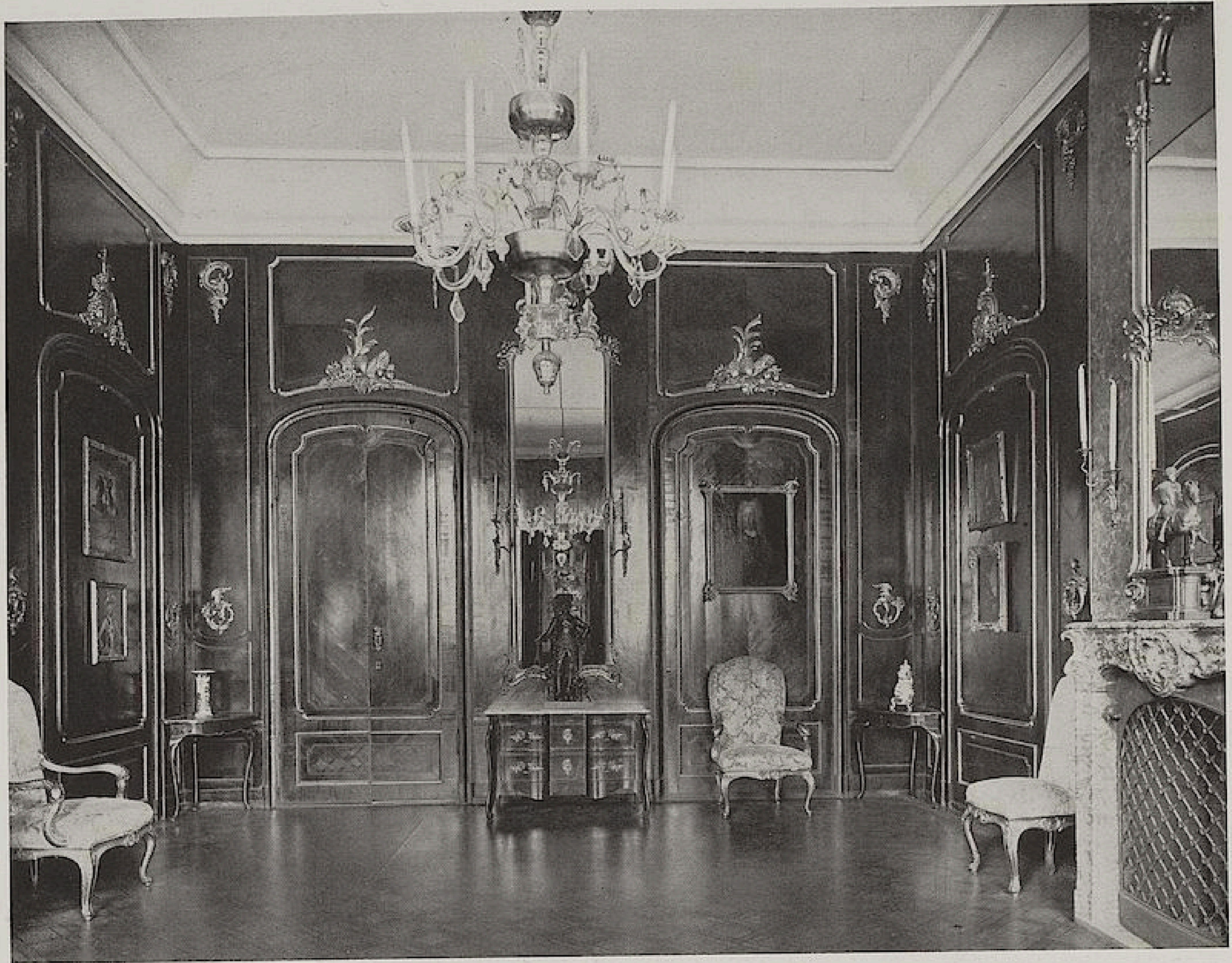
vergoldeten Konsolen besetzten Trumeaux lassen den reichen Glanz des alten Zustandes wenigstens ahnen. Das jetzt aufgestellte Porzellan, Teile des in der Berliner Manufaktur von Friedrich dem Großen für Schloß Breslau bestellten Services, vollendet in der Blumenmalerei, ist mangels ostasiatischer Stücke notwendiger Anachronismus. Bedauerlicherweise fehlen die die Galerie mit den hinter ihr liegenden Zimmern verbindenden Spiegeltüren, die, entsprechend den Fenstern angeordnet, der Galerie illusionistische Tiefenwirkung gaben. Spiegel bestimmen auch die Wirkung des mittleren und größten Raumes, den die darüber befindliche Laterne über alle anderen Räume des Schlosses erhöht. Unten boisiert und bespiegelt, oben bemalt, zuerst als Speisezimmer dienend, hat er 1790 ein seiner damaligen Benutzung als Kapelle entsprechendes religiöses Deckenbild erhalten. Spiegel täuschen, reflektieren, vervielfachen Farbe, Glanz und Kerzenschein. Immer in kleinen Scheiben sind sie, mit der Architektur verbunden, in fast allen Räumen des achtzehnten

Das Lustschlößchen Wartenbergs, ein kleineres Charlottenburg, in seiner stilistischen Haltung westlich orientiert, öffnet eine Galerie mit vorgelegter Terrasse in sieben halbrund geschlossenen Fensterachsen gegen das Wasser. Zeichnerische Aufnahmen von 1725 und die erhaltene Charlottenburger Porzellankammer geben uns einen Begriff von ihrer reichen Dekoration mit Stuckornamenten, Malerei und mit unzähligen Stücken des gesuchten ostasiatischen Porzellans, das man in Europa damals noch vergeblich nachzumachen versuchte und in unermüdlichem Sammeltrieb an die Wände klebte, Teller neben Teller, Vase neben Vase, Figur neben Figur. Von alldem hat sich nichts erhalten. Die mit

Jahrhunderts zu finden, auf Türen, über Kaminen, in vertikalen Streifen angeordnet zwischen der Boiserie, in Monbijou in einem Kabinett des alten Baues auch zwischen chinesischer Tapete, neben Porzellan der begehrtesten Importware aus Ostasien. Monbijou besitzt chinesische Wandbespannungen aus Seide, mit Malerei in Deckfarben, aus brokatdurchwirktem Seidensamt, aus Papier und Papiermaché. Gemessen an dem ursprünglichen Bestand, wie ihn die Inventarienbücher überliefern, ist nicht viel davon erhalten geblieben. Und in den Régenceräumen sind Tapeten auch aus der Mitte und dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts angebracht; ebenso wie das Mobiliar, von dem nur wenige originale



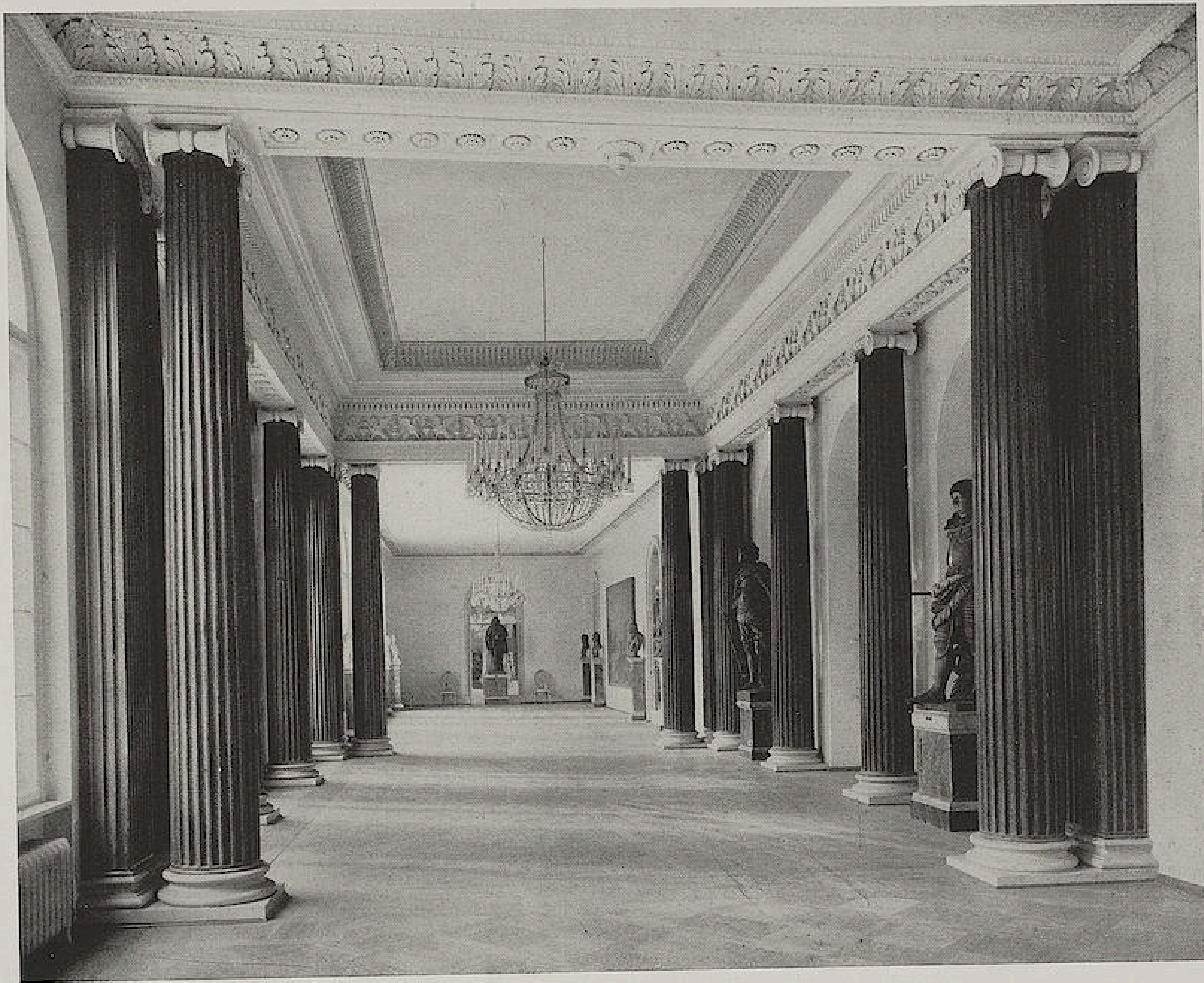
SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. MITTELSAAL DES ALTEN LUSTHAUSES. 1703



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. BOISIERTER RAUM, UM 1750. J. A. NAHL

Stücke der Zeiten Wechsel überdauert haben, nicht immer dem barocken Stil der ältesten Räume entspricht. Aber da die Bewohnung des Schlosses sich über das ganze achtzehnte Jahrhundert erstreckte, rechtfertigt auch seine Einrichtung den mehrgesichtigen Stil des Dix-huitièmes. Es kommt allerdings darauf an, die Dinge so zusammenzubringen, daß sie ein einigermaßen wahres Bild im Sinne dieses Jahrhunderts ergeben. Wieweit das der Fall ist, ob nicht hier alles durch die heutige historische Brille gesehen ist, das wird trotz Anwendung aller möglichen Sicherungen, trotz den sicher scheinenden archivalischen und bildlichen und den ebenso wichtigen aber tatsächlich unsicheren künstlerischen Grundlagen die Zukunft beurteilen müssen.

Friedrich ließ für seine Mutter nach seiner Thronbesteigung bis zum Siebenjährigen Kriege, bei dessen Beginn sie starb, Monbijou fast um das achtfache der Längenachse vergrößern. Nach beiden Seiten schlossen sich der alten Galerie größere Galerien an, hinter deren östlicher die Zimmer der Königin-Witwe lagen. Mit dieser Galerie, der einzigen Porzellangalerie des Rokoko in Berlin und Potsdam, deren Vergleich mit der Charlottenburger Porzellankammer des Régence für die Erkenntnis der beiden Stile lehrreich ist, sind auch die Wohnräume selbst leidlich erhalten. Der mit Zedernholz vertäfelte Mittelraum scheint in dem feingliedrigen Goldornament die elegante, nervöse Hand Johann August Nahls zu zeigen, die Galerie selbst in den derberen Ornamentformen ihrer Konsolen die des älteren Hoppenhaupt. Das dem Zedernholzraum benachbarte Schlafzimmer ist wie im Stadtschloß Potsdam und ehemals in Sanssouci in Vorraum und durch niedrige Schranken davon getrennten Alkoven gegliedert. Auf der anderen Seite des Zedernholzraumes schließt sich ein Wohnraum mit



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. FESTSAAL FÜR FRIEDERIKE LOUISE. 1790
VON ERDMANNSDORFF (?)

Kabinett gegen den nördlichen Park an, der ursprünglich auch boisiert und mit Wandschränken versehen war. Nach Erneuerung der französischen Seidentapeten im Potsdamer Neuen Palais in den 1890er Jahren sind einige der alten in die Wohnräume der Sophie-Dorothee nach Monbijou gebracht worden. Daß die originalen Möbel nach der Wiedereinrichtung der Potsdamer Schlösser im friderizianischen Stil in den letzten Jahren aus Monbijou dorthin zurückwandern mußten, wohin sie gehören, bedarf keiner Rechtfertigung. Wenn für den Sterbestuhl Friedrichs des Großen das den sterbenden König darstellende Bildwerk Magnussens aus dem Sterbezimmer, wo es für unser Empfinden stillos und sentimental war, nach Monbijou gebracht werden mußte, so ist der Gewinn für Sanssouci ungleich größer als der Schaden für das halb in ein Museum verwandelte Monbijou. Der Marmor füllt eine dem Alkoven des Schlafzimmers anliegende Nische und bildet gleichsam die sichtbare Entschuldigung für die bei Fehlen des Bettes folgerichtig im Alkoven museumsartig untergebrachten Erinnerungsstücke an Friedrich und seine Zeit. Dafür sind diese Wohnräume im übrigen frei von Vitrinen und enthalten bis auf einige wichtige Porträts auf Boiserie und Seidentapete nichts ihre Architektur Störendes.

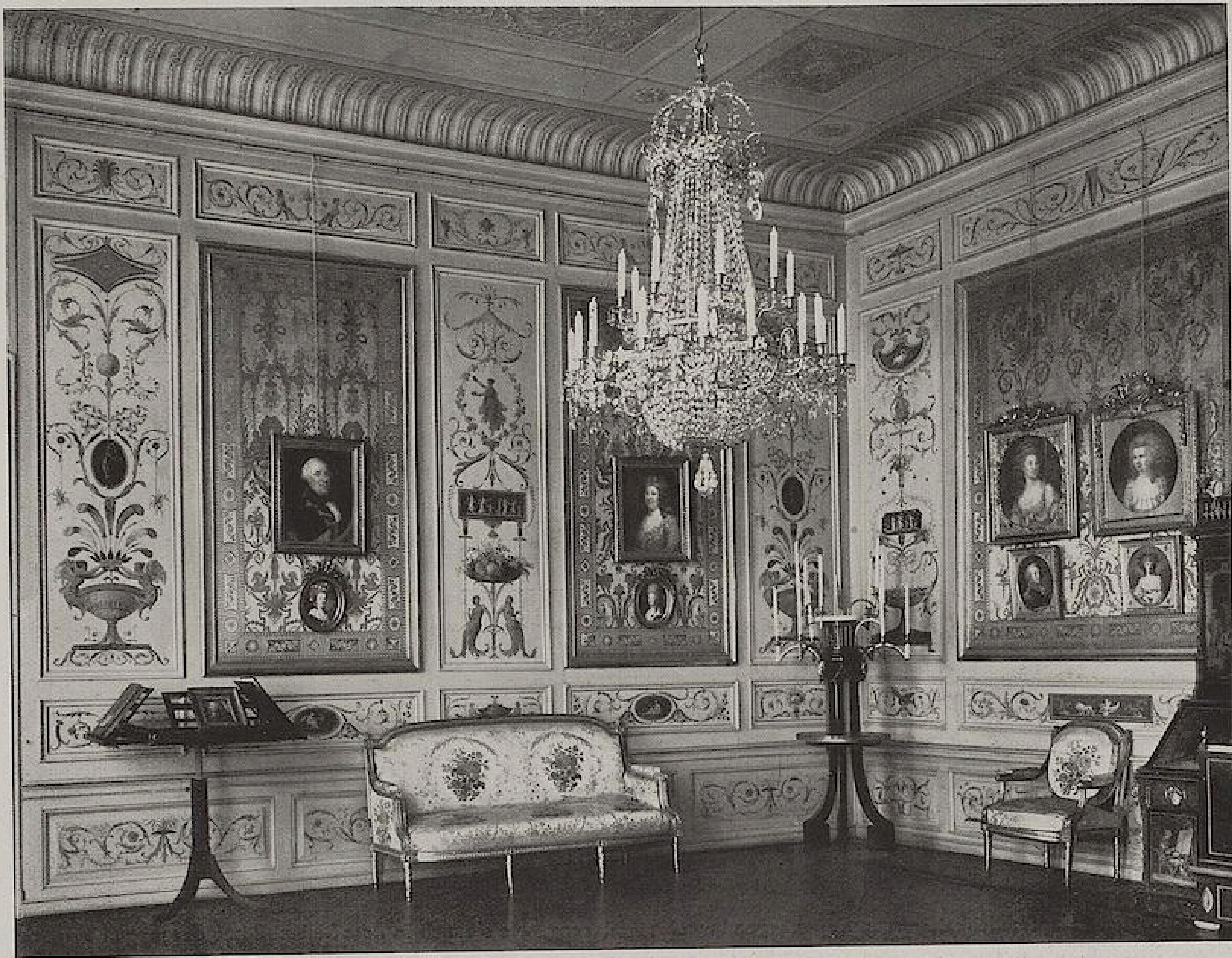
Der Klassizismus des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts greift, wie schon angedeutet, in Monbijou in einzelne Räume des Régence und Rokoko mit neuartiger Deckenmalerei und Wandbespannung ein. Daneben sind schon vorhandene Räume vollständig neu im klassizistischen Stile dekoriert, sind neue Räume damals gebaut worden. Zu den



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. WOHNRAUM FÜR FRIEDERIKE LOUISE. 1790
DIE EINRICHTUNG AUS DER ZEIT DER KÖNIGIN LUISE

erstgenannten gehört ein getäfeltes Zimmer mit bunter Malerei auf hellem Grund, arabeske Ornamentmotive mit Medaillons durchsetzt (ähnlich, aber mit geschnitztem Ornament, eine Boiserie der Königskammern des Berliner Schlosses, die in Monbijou eingebaut ist). Einer der neuen Räume auf quadratischer Grundfläche zeigt Deckenmalerei von der gleichen Hand. Die Einrichtung des getäfelten Zimmers entstammt teilweise den in neuerer Zeit mehrfach umgebauten Königskammern, die des zweiten ist museumsmäßig und bezieht sich auf Person und Zeit der Königin Luise.

Der für die letzte Bewohnerin des Schlosses Monbijou bedeutendste, neu geschaffene Raum ist ein galerieartiger Festsaal am westlichen Ende, wohl an der Stelle der alten Orangerie, dem nach Norden eine Reihe kleiner Räume mit chinesischer Dekoration vorgelagert war. Bedenkliche Kopien historischer Räume anderer Schlösser, der historischen Anordnung des Museums zuliebe entstanden, haben die gewiß reizvollen Kabinette zerstört. Die Galerie, die vierte des langgestreckten eingeschossigen Baues, war gut genug erhalten, um für die Wiedereröffnung des Museums hergestellt zu werden. Mit dem reich behandelten Mittelteil, dessen Doppelgebälk von roten porphyrartigen Säulen aus Stuck in etwas sinnwidriger Schwere getragen wird, mit den weißen, von Spiegeltüren unterbrochenen Stuckmarmorwänden, mit den früher bis zum Erdboden durchgehenden rundschließenden Fenstern ist dieser Raum ein in Berlin und Potsdam in ähnlicher Form nicht wieder vorkommendes Beispiel des Klassizismus eines Erdmannsdorff, dessen strenge Formen die nicht erhaltene, illusionistische, mit Putten bevölkerte Wolkendecke Kimpfels zugleich betonte und milderte. Die Einrichtung bestand nur



SCHLOSS MONBIJOU, BERLIN. WOHNRAUM FÜR FRIEDERIKE LOUISE. 1790
BEMALTE BOISERIEN, SEIDENBESPANNUNG

aus Bronzekronleuchtern mit reichem Kristallbehang, ebensolchen Branchen auf den Spiegeltüren und aus Stühlen. Sie ist in dieser die Architektur hervorhebenden Sparsamkeit wiederum ein Beispiel für die Art, wie im achtzehnten Jahrhundert repräsentative Räume ausgestattet wurden, und steht der unübersichtlichen, „gemütlich" sein sollenden Fülle in den Räumen des bürgerlich gewordenen neunzehnten Jahrhunderts gegenüber, die erst in unseren Tagen im Begriff zu sein scheint, endgültig zu verschwinden. Im achtzehnten Jahrhundert war es der im gleichen Stil festlich gekleidete und sich bewegende Mensch, der die architektonische Dekoration eines Raumes weiterführen und mit sich zusammen zu einer lebendigen Einheit bringen sollte. Sie konnte nur erreicht werden in Räumen, deren Einrichtung dem Menschen Platz zu Bewegung und Wirkung ließ. Vollkommen wurde sie, wie in Monbijou zu erkennen wieder Gelegenheit ist, im Schein des zugleich ent- wie verhüllenden warmen Kerzenlichts.

Die sublime Wohnkultur des achtzehnten Jahrhunderts kann auch da, wo ursprüngliche Dekoration und Einrichtung verletzt ist, Lücken hat oder durch fremde Stücke hat ergänzt werden müssen, aus den alten Räumen des Lustschlosses an der Spree herausgelesen werden. Ob und wieweit aber mit diesen schloßartig erhaltenen Teilen die nicht getrennt davon liegenden, sondern dazwischen eingesprengten museumsartigen Räume in historischer, stilistischer und ästhetischer Beziehung zu einem befriedigenden Ganzen haben verbunden werden können, diese Frage von einiger Bedeutung für die Einrichtung von Schloßmuseen überhaupt, bedarf noch der Beantwortung.



PH. OTTO RUNGE, SELBSTBILDNISZEICHNUNG
DRESDEN, STAATLICHES KUPFERSTICHKABINETT

EIN JUGENDSELBSTBILDNIS VON C. D. FRIEDRICH

VON

K. W. JÄHNIG

Das Königliche Kupferstichkabinett zu Kopenhagen bewahrt ein Selbstbildnis des jugendlichen Caspar David Friedrich. Nur wenige Deutsche werden dort das große prachtvolle Blatt gesehen haben, und deshalb möchten wir es an dieser Stelle einem großen Leserkreise bekannt machen.

Aus den Berichten der Zeitgenossen wissen wir, welch großen Eindruck Friedrichs Wesen und äußere Erscheinung, sein in seltener Reinheit ausgeprägter nordgermanischer Typus auf seine Dresdner Umgebung machte. Das Bild seines Äußeren ist uns von der Hand zahlreicher Künstler überliefert: die Maler Böhndel, Peters, Lund, G. v. Kügelgen, Kersting, Vogel von Vogelstein, Caroline Bardua, J. C Bähr, die Bildhauer David d'Angers, Tettelbach und G. Kühn haben seine Züge nachgebildet. Kaum eins dieser Bildnisse aber erschließt das geistige Wesen dieser Persönlichkeit; kaum eines geht über die Wiedergabe seiner bürgerlichen Existenz hinaus. Nur Kersting und Kügelgen haben versucht, mehr zu geben. Kersting machte — sozusagen von außen her — das Puritanische, Asketische in Friedrichs Art sichtbar, als er ihn inmitten der puritanisch nackten Wände seines Ateliers darstellte. Kügelgen betonte das Düstere, Grüblerische, verfiel dabei aber in ein etwas theatralisches Pathos. Am besten wurde er ihm gerecht, als er Friedrichs Kopf als Modell für seinen „Saul und David" verwendete und wie in Vorahnung auf Friedrichs Melancholie und Verfolgungswahn hindeutete.

All diese Darstellungen aber verblassen vor der Eindringlichkeit der nahezu hellseherischen Persönlichkeitsschilderung, wie sie sich in dem Selbstbildnis des jungen Friedrich offenbart. Dieses große Blatt, das 42,2 × 27,6 cm mißt, ist in schwarzer Kreide ausgeführt. Die Formen, mit breiten, schraffierten Strichen sicher modelliert, sind räumlich klar gegeneinander abgesetzt, und doch steht das Ganze weich im Lichte. Der steile Aufbau läßt den Oberkörper männlich emporgereckt erscheinen, und das große, weitgeöffnete Auge ist mit angespanntem Blick auf das Objekt gerichtet. Auge in Auge mit sich selbst steht der junge Künstler da, Gerichtstag haltend über sich selbst. Die leidenschafterfüllte Wahrheitsliebe, die aus dem Blatte spricht, läßt an die frühen Selbstbildnisse Dürers denken. Auch für Friedrich war „Sehen des Menschen edelster Sinn", und auch er war „inwendig voller Figur". Es ist überraschend, wie nahe verwandt dieser Kopf des noch werdenden Menschen dem von Weisheit und Gelassenheit erfüllten Haupte des in seiner Individualität endgültig ausgeprägten alten Künstlers ist, den uns das Berliner Selbstbildnis zeigt. Kräftig angedeutet ist auch bereits der starke Orbitalrand, der in dem späten Bilde wie ein schützender Damm das tief liegende Auge umgibt. In seiner an Beobachtungen reichen „Symbolik der menschlichen Gestalt" gedenkt Carus, Anatom und Psycholog in einem, dieser charakteristischen Eigenheit des Friedrichschen Schädels: „Ausgezeichnete Maler haben häufig diese starke Wölbung des Oberaugenhöhlenbogens, und kaum habe ich sie stärker gesehen als bei meinem verstorbenen Freunde, dem Landschaftsmaler Friedrich, dessen gegen Licht ausnehmend empfindliches Auge sich fast zu



CASPER DAVID FRIEDRICH, SELBSTBILDNISZEICHNUNG

verbergen schien unter dem stark vortretenden Bogen der Augenbrauen."

Es gibt innerhalb der deutschen Kunst jener Jahrzehnte vor und nach der Jahrhundertwende kaum etwas, das an den heiligen Ernst der Darstellung und die Größe des Ausdrucks der Selbstbildnisse dieses Landschaftsmalers heranreicht. Auch das ernste Selbstporträt des Carstens und die Friedrichscher Kunst nahestehenden Bildnisse von Ph. O. Runge bleiben dahinter zurück. Und wie bürgerlich erscheinen daneben die biederen Bildnisse der Nazarener.

Das Friedrichsche Selbstbildnis, das 1867 aus dem Nachlaß des Malers Lund in den Besitz des Kopenhagener Kabinetts gelangte, trägt am unteren Rande, in die Zeichnung hineingeschrieben, eine Widmung von Friedrichs Hand: „Wenn es Ihr Ernst gewesen ist, mein Portrait zu haben, so glaube ich durch diesen Thausch kein Unrecht begangen zu haben — von mir selbst gezeichnet."

Mit dem aus Kiel stammenden Johann Ludwig Lund war Friedrich seit der Kopenhagener Studienzeit eng befreundet; Lund weilte 1799—1800 in Dresden, wo er mit Friedrich bei der gleichen Wirtin wohnte, und ging 1800 nach Paris. Lund hat, wie aus der Inschrift hervorgeht, dieses Blatt von Friedrich im „Tausch" erhalten. Wir glauben, daß es als Gegengabe gedacht war für ein großes, Friedrich darstellendes Porträt von der Hand Lunds*. Eine Stelle im Briefwechsel der beiden Freunde deutet darauf hin. In einem aus Dresden an Lund nach Paris gerichteten undatierten Briefe schreibt Friedrich: „Sonst ist alles richtig von mir gekommen, aber doch noch eins, mein Portrait konnte ich unmöglich, ich meine das große was Sie gemahlet hatten, mit nach Kiel schicken, ich habs behalten und über gestrichen und daher mein Portrait von mir selbst geschickt, ich hoffe, daß Sie nicht böse werden." Daß dieses Selbstbildnis eine Zeichnung war, geht aus einem anderen undatierten, wohl etwas früheren, ebenfalls an Lund nach Paris adressierten Briefe hervor, in dem er mitteilt: „Ich habe mein Porträt in schwarz Kreide gezeichnet." Im selben Briefe notiert er: „Der Kupferstecher Gottschick ätzt heute mein Porträt"**. Da nun das Blatt Gottschicks das Datum „1800" trägt, muß die Entstehungszeit des Friedrichschen Selbstbildnisses ins gleiche Jahr 1800 verlegt werden.

Zum Schluß sei hier noch flüchtig hingewiesen auf ein bisher noch nicht abgebildetes Selbstbildnis von Ph. O. Runge, der das Profil des Kopfes mit schöner reiner Umrißlinie umschreibt. Es befindet sich im Dresdener Kupferstichkabinett und gehört zu der Vogelsteinschen Porträtsammlung, die eine unerschöpfliche Fundgrube für Bildnisse bedeutender Persönlichkeiten der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist.

* Dieser Briefwechsel zwischen Friedrich und Lund befindet sich im Besitz der Königlichen Bibliothek zu Kopenhagen. Aubert hat als erster darauf hingewiesen; den interessantesten, 1816 an Lund nach Rom gesandten Brief hat er in dieser Zeitschrift veröffentlicht. Eine Abschrift dieser Briefe verdanke ich der Freundlichkeit von Frau Dr. Vedastine Aubert.

** Die Vorlage für Gottschicks Ätzung bildete ein andres Friedrichporträt von Lund: die bekannte Miniatur, die Friedrich, im Profil, sitzend darstellt (Hannover, Museum).



CASPER DAVID FRIEDRICH, SELBSTBILDNISZEICHNUNG

AUS DEM „CARUSALBUM". DRESDEN, STADTMUSEUM



PIERRE BONNARD, BILDNIS AMBROISE VOLLARD

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN)

AMBROISE VOLLARD

VON

MARIE DORMOY

DEUTSCH VON MARGARETE MAUTHNER

Ambroise Vollard gilt allgemein für sehr gerissen. Wie aber, wenn er ganz einfach ein großes Kind wäre, dem das Schicksal ganz besonders gnädig gelächelt hat?

Märchenhaft, und unerwartet wie im Märchen, fiel ihm das Glück in den Schoß.

Von Geburt ein Kreole, hat er alle Merkmale seiner Rasse: ihre bernsteinfarbene Haut, die scharfgezeichneten schwarzen Augen, die manchmal recht spöttisch und dann wieder sanft wie die Augen eines Tieres blicken. Dabei hat er die Gestalt eines Athleten und die Bewegungen eines Kindes.

Sein Vater, ein Beamter auf der Insel Réunion, schickte ihn im Alter von neunzehn Jahren nach Frankreich, um Jura zu studieren; zuerst nach Montpellier, wo er sein Abschlußexamen machte, dann nach Paris.

Auf einem Spaziergang über die Boulevards sah er eines Tages ein Bild mit Pferden. Da es ihm ganz besonders gefiel, erkundigte er sich nach dem Maler; man nannte ihm den Namen Degas. Dieser Klang blieb für immer im Ohr des jungen Studenten haften.

Ein anderes Mal entdeckte er bei einem Buchhändler auf dem Quai einen unsignierten Druck, in dem er einen Félicien Rops vermutete — er hatte gerade einen Artikel über diesen von Huysmans gelesen, der großen Eindruck auf ihn gemacht hatte. Um sich Gewißheit zu verschaffen, suchte er kurz entschlossen den mutmaßlichen Urheber auf, der das Blatt auch wirklich als das seinige anerkannte.

So erwachte in Ambroise Vollard jener feine Spürsinn des Entdeckers, der, mehr als alle Kultur und kritische Begabung, das Rüstzeug des geborenen Kunstliebhabers ist. Zu diesen Auserwählten kann nur gehören, wer das Werk des Genies mit demselben unfehlbaren Instinkt erkennt, der den noch von keiner Kultur berührten Menschen auf die Spur des Feindes oder des schädlichen Tieres leitet, der ihn belehrt, mit untrüglicher Sicherheit die ihm heilsamen Früchte und Pflanzen von den giftigen zu unterscheiden.

Mit der Zeit nahm es Ambroise Vollard immer lässiger mit der Rechtswissenschaft und suchte mit größerer Energie Anschluß an die Kunstkreise. Er lernte Henry de Groux im ersten Jahr kennen, als dieser bei den Indépendants ausstellte, ebenso den Doktor Fileau, einen Freund Guillaumins, der Bilder von Manet, Cézanne, Renoir und Sisley besaß.

Dieser Zeitpunkt wurde für den Beruf Vollards entscheidend. Im Jahre 1892 kaufte er bei der Auktion Vater Tanguys seine ersten Cézannes. Im gleichen Jahr wurde er Renoir vorgestellt, der ihn später mit Degas und dann mit Cézanne bekannt machte.

Schließlich im Jahre 1894 eröffnete er, ganz oben in der Rue Lafitte, einen kleinen, sehr bescheidenen Laden, in dem Monet, Sisley, Pissarro aus und ein gingen und der bald das Hauptquartier des Impressionismus wurde.

Ambroise Vollard ist ein Frondeur, er fühlt sich in seinem Element, wenn er Aufsehen, ja sogar Ärgernis erregt. Als im Jahre 1895 der Staat oder vielmehr das Ministerium der Schönen Künste die Stiftung Caillebotte in ostentativer Weise ablehnte und daraufhin eine leidenschaftliche Polemik einsetzte, hielt Vollard den Augenblick für gekommen, eine Ausstellung des so heiß umstrittenen Malers zu veranstalten*.

Mit einem Schlag wurde der kleine Laden in der Rue Lafitte berühmt, nicht nur, weil dort die Werke der so heftig befehdeten Künstler zu sehen waren, sondern auch, weil es ein ungezwungener und angenehmer Treffpunkt war.

Zwei Jahre später, 1896, zog Vollard um, er eröffnete einen Laden, ebenfalls in der Rue Lafitte, in dem Hause Nr. 6. Auch hier war der Besuch sehr lebhaft, denn neben den Bildern gab es jetzt eine neue Anziehungskraft. Ambroise Vollard erzählte denen, die kamen, um seine Bilder und Zeichnungen zu sehen, von seinem Vaterland, der Zauberinsel Réunion. Er sprach mit Entzücken von ihrem Klima, ihrem Sonnenschein, in dem es sich so friedlich leben läßt, von den Reizen der Frauen seiner Heimat. Von diesen mehr allgemeinen Schilderungen ging er zu positiveren über: dem Aroma der Kokosnüsse, des Palmkohls und der Pampelmusen. Was aber seien alle diese Genüsse gegen ein Huhn mit Curry!

Aber nicht etwa jener gemeine Curry, den die Engländer verwenden, bewahre! Nein, ein Curry, der extra für die Eingeborenen zubereitet wird, eine ganz besonders aromatische, ölige, von der Sonne durchkochte Substanz. Dem Erzähler lief dabei das Wasser im Munde zusammen.

Wenn es sich um eine bevorzugte Persönlichkeit handelte, pflegte dann Vollard mit dem Lächeln eines gutgelaunten Menschenfressers hinzuzusetzen:

„Wie denken Sie darüber, wollen Sie es irgendwann einmal ganz ungeniert bei mir kosten?" Der Besucher sagte freudig zu in Erwartung der geschilderten Herrlichkeiten. Und einige Tage später saß er in dem hinteren Laden, mitten unter lauter staubigen Bildern beim Frühstück an einem eilig hingestellten Tisch, der aber mit der größten Sorgfalt gedeckt war.

In diesem hinteren Laden defilierte ganz Paris.

Indem Vollard auf diese Weise seine Beziehungen sorgsam pflegte und mit den Malern, deren Preise er in die Höhe getrieben hatte, in stetem Verkehr blieb, hatte er mit dem Verkaufen keine Eile. Welches Interesse hätte er auch daran gehabt? Er liebte eine einfache Lebensführung, jeder Luxus nach außen hin war ihm widerwärtig. Er genießt das dolce farniente, das allen Südländern in Fleisch und Blut liegt, mit ganz besonderem Behagen; und davon abgesehen war er so fest davon überzeugt, daß die eifersüchtig behüteten und aufgehäuften Schätze seiner Bilder von Tag zu Tag im Werte steigen mußten!

Vom Jahre 1902 an betätigte sich Ambroise Vollard als Verleger, und diesen Zweig seines Berufs verfolgte er mit solcher Leidenschaft, daß der Bilder-Handel erst an zweiter Stelle kam. Alle passionierten Bibliophilen erinnern sich des Erscheinens von Verlaines „Parallèlement" und von „Daphnis und Chloe", beides von Bonnàrd illustriert, und des „Jardin de Supplices" von Octave Mirbeau, mit Illustrationen von Rodin.

Im Jahre 1903 veranstaltete er die erste Pariser Ausstellung von van Gogh, die übrigens keinen Erfolg hatte. Von hundert sehr importanten Werken fanden nur zwei Bilder Käufer.

Während des Krieges schloß Vollard seinen Laden in der Rue Lafitte und richtete sich eine kleine Wohnung in der Rue de Grammont ein.

Hier herrschte dieselbe Atmosphäre wie früher in dem hinteren Laden. Er empfing seine Gäste in einem Eßzimmer, das durch weiße Holzregale auf dreiviertel seiner Größe reduziert war. In den Regalen waren Bilder von unschätzbarem Wert aufgestapelt. Auf dem Boden lag ein abgenutzter Teppich, auf dem niedliche Mäuschen, zutraulich wie gefangene Prinzessinnen, hin und her liefen. Und über all das strahlte ein prachtvoller Renoir, der in der dunkelsten Zimmerecke einen blendenden Farbenfleck bildete! Hin und wieder wurde er durch einen Cézanne, einen Picasso oder Degas ersetzt. Und immer, um die gewohnte Stunde, erschien, sicher wie das Amen in der Kirche, das Huhn mit Curry, das in seinem goldigen Ton das glänzend geplättete Tischtuch noch weißer erscheinen ließ.

Die heroischen Zeiten des Impressionismus waren vorüber, und Ambroise Vollard begann, sich für jüngere Künstler zu interessieren.

Er veranstaltete die erste Ausstellung von Picasso, kurz nachdem dieser sich in Paris niedergelassen hatte. Er erwarb Bilder von Bonnard, Vuillard, Valtat, Jean Puy, Maurice Denis, van Dongen, Vlaminck, Derain, Rouault, die noch zum großen Teil in seinem Besitz sind.

Von diesen Künstlern interessiert ihn am meisten Rouault. Gleich nachdem er ihn kennen gelernt hatte, bestellte er bei ihm Keramiken, kurz darauf sicherte er sich seine gesamte Produktion und beauftragte ihn mit der Illustrierung zahlreicher Bücher.

Gleich nach dem Krieg erwarb Ambroise Vollard ein großes, hinter Sainte Clotilde liegendes Patrizierhaus im Stil Louis-Philippe. Seine Wahl fiel gerade auf dieses Haus, weil es die gleiche Nummer trug wie seine Wohnung in der Rue de Grammont.

Zu diesem Umzug brauchte Vollard über sieben Jahre. Der Reichtum ist bei ihm eingekehrt, die Berühmtheit nicht minder. Vollard ist nicht nur als Besitzer der schönsten Im-

* Vgl. Cézanne, par Ambroise Vollard, Crès édit.

pressionistenbilder, als Herausgeber der schönsten Bücher, die im Anfang des Jahrhunderts erschienen sind, bekannt, sondern auch als Schriftsteller hat sein Name Klang.

Er ist der Verfasser dreier Kunstbücher. Das erste behandelt Cézanne, das zweite Renoir*, das letzte Degas*. Diese Werke sichern ihm eine Sonderstellung in der Kunstliteratur.

Denn statt, wie es der Brauch, auf die Methoden, die Technik und die Theorien der Maler einzugehen, die er feiern will, hat er sie mit kleinen präzisen Strichen, mit Spott, oft mit beißender Satire gezeichnet. Wenn auch nicht eigentlich schöpferisch, ist Vollard doch ein scharfer Beobachter, der aus einem ihm eigentümlichen Gesichtswinkel die charakteristischen Merkmale eines jeden Menschen erfaßt.

Der Erfolg dieser Bücher war so groß, daß ein amerikanischer Verleger ihm goldene oder vielmehr Dollar-Berge versprach, wenn er sich entschließen würde, seine Memoiren zu schreiben. Ob er dazu wohl ebensoviel Zeit benötigen wird, wie für seinen Umzug?

Neben den kunstliterarischen hat Vollard auch rein literarische Werke geschaffen. Er hat „Les Réincarnations du Père Ubu" geschrieben, in denen er in schneidender Weise seine Epoche geißelt, dann „La Sainte Monique", eine Heilige, die ab und zu einen höllischen Schwefelgeruch verbreitet. Die „Réincarnations du Père Ubu" wird mit Illustrationen von Rouault, „La Sainte Monique" mit Illustrationen von Bonnard erscheinen.

In seinem Patrizierhaus lebt Vollard in einem Zimmer, nicht viel anders wie in der Rue de Grammont oder in der Rue Lafitte. Immerhin ist jetzt der Teppich funkelnagelneu, und von den Mäuschen ist nichts mehr zu merken: ein imposanter Kater hat sie in die Flucht getrieben.

Dieses Haus ist geheimnisvoll wie das Schloß Blaubarts. Überall Ecken, Schlupfwinkel, versteckte Treppen, Geheimkabinette! Sollte nicht eines darunter irgendein erotisches oder tragisches Geheimnis verbergen?

Wenn einem eine halboffene Tür einen Blick in eines der Zimmer zu werfen gestattet, so sieht man Bilder über Bilder in Reihen aufgestapelt.

* Bruno Cassirer Verlag.

Die Unordnung — mag sie nun beabsichtigt oder natürlich sein — fängt schon im Vestibül an, wo große Abgüsse der Venus von Renoir mit goldenen Holzstatuen von Bischöfen im schönsten Barock beieinander stehen. Für die Seelenruhe dieser Frommen sorgen glücklicherweise ungeheure Kisten, die die Papiervorräte für Bücherauflagen enthalten, und deren hohe Wände den heiligen, den Versuchungen so sehr ausgesetzten Männern als Schutzwall ihrer Tugend dienen.

In den Empfangsräumen, in den Gängen, überall dieselben dichten Reihen von Bildern. Wie viele mögen es sein? Wer sind die Maler?

Wenn man Ambroise Vollard um die Vergünstigung bittet, seine Sammlung besichtigen zu dürfen, antwortet er in einem nicht gerade entgegenkommenden Ton: „Kommen Sie, wann Sie wollen, ich werde Ihnen dann ein paar Bilder zeigen."

Ist der Bittsteller durch diese etwas mürrische Antwort nicht abgeschreckt und wagt er sich in das Labyrinth des großen Patrizierhauses, so empfängt ihn Vollard ganz wohlwollend, nimmt ein imposantes Schlüsselbund aus der Tasche, wählt einen Schlüssel aus und steckt ihn in die Wand, in der sich plötzlich eine Geheimtür auftut. Der Hausherr verschwindet dahinter und kommt einige Augenblicke später mit einem Bild unter dem Arm wieder.

Er stellt es auf einen Stuhl, wählt sorgfältig das günstigste Licht und trägt es, wenn man es, seiner Meinung nach, genügend lange betrachtet hat, fort. Er bringt ein anderes, dann noch eines, und selbst wenn man auf diese Weise die Sammlung Vollard mehrmals besichtigt hat, geschieht es kaum, daß dem Beschauer ein Bild zum zweiten Mal gezeigt wird. Dafür muß man aber darauf gefaßt sein, daß Vollard statt eines Cézannes, um den man gebeten hat, einen Renoir zeigt oder daß statt des erbetenen Renoir ein Picasso oder ein Rousseau vorgeführt wird.

Ist das Absicht oder Zufall? Kann sich vielleicht Ambroise Vollard in dieser Fülle selbst nicht zurecht finden? Und zieht er aufs Geradewohl heraus, was der Zufall ihm in die Hand spielt? Wie dem auch sei, eines ist gewiß — der Zufall bringt immer ein Meisterwerk ans Tageslicht.



GERHARD FRANKL, LANDSCHAFT MIT NEUBAU. 1927

AUSGESTELLT IN DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN



CAMILLE PISSARRO, LANDSCHAFT AUS PONTOISE. 1875

AUSGESTELLT BEI BERNHEIM & DURAND-RUEL, PARIS

MENZEL-AUSSTELLUNG

IN DER GALERIE THANNHAUSER, BERLIN

Mehr als dreihundertfünfzig Bilder, Gouachen, Pastelle und Zeichnungen hat die Galerie Thannhauser zusammengebracht. Ein bemerkenswertes Ergebnis, wenn man bedenkt, wie vollständig Menzel in der Nationalgalerie vertreten ist und wie schwer gerade Menzelsammler sich überreden lassen, ihren Besitz herzugeben.

Die Ausstellung ist scheinbar gemacht worden, weil der Flut ausländischer Kunst ein großer deutscher Künstler entgegengestellt werden sollte. Diese Absicht ausgleichender Gerechtigkeit verdient lebhafte Anerkennung. Nur ist diese Menzel-Ausstellung vielleicht zu unmittelbar nach den Manet- und Monet-Ausstellungen gekommen. Menzel verliert im Vergleich — der sich von selbst einstellt — ein wenig, weil diesem sonst so reichen Genie das fehlt, wodurch Manet zum Beispiel bezwingt: die große Freiheit. Es fällt um so mehr auf, weil eine so reiche Menzel-Ausstellung notwendig den späten Menzel betonen muß. Und der überzeugt bei weitem nicht so spontan wie der frühe. Etwas Äußerliches kommt hinzu: man kann nicht in der Mitte des Raumes stehen und mit den Augen die Wände abwandern, sondern muß nahe herantreten und die Bilder, die Zeichnungen fast wie Miniaturen betrachten. Sie sind im Kleinen groß; das Monumentale hat meist nur den Umfang eines Skizzenblattes.

Die Wände mehrerer Räume sind eng bedeckt mit Werken von Menzels fleißigen und unendlich begabten Händen. Man muß suchen, läßt vieles auf sich beruhen, wird immer wieder dann aber reich belohnt durch Dinge, die zum besten gehören, was deutsche Kunst im neunzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat. In diesen Tagen, wo man erfüllt ist von Erinnerungen an Albrecht Dürer, kommt es einem wie von selbst in den Sinn, wie gut sich Menzel in einigen wesentlichen Zügen mit Dürer vergleichen läßt, wie klar beide in ihrer Weise dieselbe ewige deutsche Problematik widerspiegeln. Pegasus im Joch; so wie Menzel selbst ihn für die Werke Friedrichs des Großen witzig gezeichnet hat.

Menzel ist ein Thema, worüber man endlos sprechen könnte und möchte. Er verführt geradezu zum Abschweifen. Widersteht man, hält man sich nur an das, was die Ausstellung bietet, so erlebt man Stunden voller Genuß. Tritt man hinaus, so überrascht man sich dabei, daß man alles Leben mit den Augen dieses Künstlers sieht. Keiner hat Berlin, hat den Geist dieser Stadt erfaßt wie Menzel. Berlin hat ihn befruchtet, wie Paris Manet entzündet hat.

Dieser Winter war reich an reinen Ausstellungsgenüssen. Wofür wir denen, die uns dazu verholfen haben, dankbar sind. Diese Menzel-Ausstellung ist ein schöner und würdiger Abschluß. Manches mutet ja historisch und zeitbefangen an; vieles strahlt aber auch in jener ewigen Jugend, die ein Vorrecht des Genies ist.

Karl Scheffler.



CAMILLE PISSARRO, DER BOULEVARD MONTMARTRE (MARDI GRAS)
AUSGESTELLT BEI BERNHEIM & DURAND-RUEL, PARIS

EINE PISSARRO-AUSSTELLUNG

Die Ausstellung der Werke Pissarros bei Durand-Ruel und Marcel Bernheim unterstützte in erfreulicher Weise die Bemühungen verschiedener Kunstkritiker, dem Meister seinen Platz zuzuweisen. Es wird leicht vergessen, daß Pissarro dank seiner ganzen Entwicklung keineswegs zu den reinen Impressionisten zu zählen ist; er ist vielmehr das Bindeglied zwischen der Generation um 1830 und den Impressionisten. Vier Jahre älter als Degas und drei Jahre älter als Monet, überragt er um ein Dezennium den ganzen Kreis um Renoir, Cézanne, Guillaumin und Sisley. Seine Entwicklung hinderte ihn jedoch, den Altersvorsprung auszunützen.

Es ist heute nicht mehr möglich, ein klares Bild seiner Frühzeit zu entwerfen, da fast alle seine Jugendwerke bis zum Jahre 1868 während der Belagerung von Paris untergegangen und verbrannt sind. Der damals Vierzigjährige hatte schwer zu kämpfen, bis er gegen die Tradition der Akademie Anerkennung und Nachfolge finden konnte. Er malte in dunklen Tönen, die durch Corot und Courbet beeinflußt waren. Corots Einfluß war der stärkste und nachhaltigste. Später wurde Pissarros Palette lichter und farbiger, behielt aber noch die silbergraue Patina und die gleiche reizvolle Intimität. Von Manet lernte er die reinen Farben ohne Schatten verwerten, blieb aber dunkler und schwerblütiger als alle anderen Kampfgenossen. Während des Krieges ging er nach England und entdeckte dort gemeinsam mit Monet in Turners Werken verwandte künstlerische Ideen und Probleme. Später kehrt er nach Frankreich zurück, um auf dem Lande zu arbeiten, wohnte in Pontoise in der Nähe Cézannes und erfuhr durch diesen starke Anregung. In diesen Jahren entstanden eine Reihe großer Landschaften. Er wollte um jeden Preis seine Palette heller und leuchtender werden lassen. Deshalb begann er sich mit Seurat und den Pointillisten zu beschäftigen und geriet für kurze Zeit ganz in ihre Manier. Es entstanden Bilder, die in der Technik völlig pointillistisch sind und in der Komposition die kühnen Überschneidungen und die Verwendung der Horizontale und der Vertikale im Stile Seurats zeigen. Noch einen anderen Einfluß muß man berücksichtigen, dem er hauptsächlich in seinen Figurenkompositionen unterworfen war, den Millets. Pissarro sah von sich aus nur die Landschaft. Durch sein Landleben lernte er aber die Bauern in ihrer täglichen Arbeit lieben Bei Millet hatte er sie im Bilde gesehen; dort waren sie jedoch immer gestellt, in einer schönen Pose, die er sich von dem Atelier auf das Land hinüberrettete. Pissarro sah in den Bauern aber nur die mit der Landschaft verbundenen Menschen. So ist der Einfluß Millets nur formal nachzuweisen. In dem gesamten Schaffen Pissarros spielen seine Figurenbilder jedoch nur eine untergeordnete Rolle.

Erst in seinem letzten Jahrzehnt hat er alle Einflüsse überwunden und in den großen Stadt- und Hafenbildern seinen Stoff gefunden, den zu bemeistern er niemals müde wurde. Er reiste nach Le Havre, Rouen und Paris und malte — da er im Freien nicht mehr widerstandsfähig war — vom Fenster aus das flimmernde Licht, den lebendigen Pulsschlag des Menschentreibens und die zitternde Bewegung der Häfen, Straßen und Plätze.

Fritz Neugaß.

PARISER AUSSTELLUNGEN

Es kommt selbst in Paris vergleichsweise selten vor, daß man gleichzeitig an verschiedenen Stellen so bedeutende Ausstellungen sehen kann, wie in den ersten beiden Monaten dieses Jahres. Ich greife drei davon heraus, da sie auch jenseits des Rheines besonderes Interesse beanspruchen dürften. Daß sie sich ohne Ausnahme auf die Vergangenheit beziehen, ist kein Zufall; sie wirkten aber gleichwohl, jede in ihrer Art, höchst aktuell, wenn auch durchaus nicht in demselben Sinne. Die heutige Kunst zehrt in verschiedener Hinsicht von dem Kapital, das seit der Wende des Jahrhunderts zu den goldenen Reserven des Kunstmarkts gehört, und leider stellt der hergereiste Kunstfreund immer wieder fest, daß sich die Gegenwart geschmacklich zwar auf einem ungewöhnlich hohen Niveau hält, schöpferisch aber auch nicht entfernt mit der Produktion vergleichen darf, die damals ausgeklungen ist.

Seit 1885, dem Datum der diesbezüglichen Ausstellung in der École des Beaux-Arts, waren nie mehr so viele Werke von Delacroix beisammen, wie letzthin bei Paul Rosenberg, und doch war diese dank händlerischer Initiative organisierte Veranstaltung bloß eine Art Präludium zur offiziellen Feier des Romantik-Jubiläums, die 1930 alles von Delacroix vereinen will, was überhaupt erreichbar ist. Ob diese Absicht klug sei, bleibe im Augenblick dahingestellt. Der Vorzug des Präludiums beruhte jedenfalls gerade in der überlegten Einzelwahl, die das Genie des Meisters eher andeutungsweise als erschöpfend in der Unersättlichkeit der Phantasie wie in der raffinierten Kultiviertheit der Palette ahnungsvoll erleben ließ — Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges, sang Beaudelaire. Ein Vorzug im besonderen war es, daß sich die dekorative Komponente auf ein erträgliches Bildformat beschränken mußte und kein Ersatz der monumentalen Architekturarabeske war (die dieser Maler allerdings vollendet meisterte!). Gerade in den kleinen Szenen offenbaren sich Dramen von unerhörter Geisteskraft. Reminiszenzen an Afrika, an die Ereignisse in Griechenland — es fehlen dafür alle zeitlichen Vergleiche. Vielleicht, daß der banale Hinweis auf gewisse Champagnermarken am ehesten andeuten kann, was man dabei verspürt. Vereinzelte Bildnisse hingegen, etwa das Porträt der Mme. Riesener, das schönstes Biedermeier ist, verraten, daß selbst Grenzenloses irgendwo im Erdreich, im Begrenzten haftet. — Der Katalog verzeichnete beiläufig siebzig Nummern, wovon die größere Hälfte auf Gemälde, der Rest auf Aquarelle und Pastelle fiel. Der Louvre hatte sein großes Selbstbildnis, sowie die glänzende Entführung der Rebekka (1859) hergegeben, das Museum von Bordeaux u. a. die Allegorie des auf den Ruinen von Missolunghi sterbenden Griechenland, auch ein ganz kleines, aber eminentes Löwenstück. Aus deutschem Sprachgebiet waren die Sammlungen Oskar Schmitz in Dresden und Emil Staub in Männedorf am Zürichsee gut vertreten. Eine kleine Fassung von Sardanapals Tod aus französischem Privatbesitz fiel durch die Magie der malerisch fahlen Stimmung auf.

Silvester 1927 sind fünfzig Jahre verflossen, seitdem Courbet, halb freiwillig halb gezwungen exiliert, am Genfersee gestorben ist. Die offizielle Ehrung des Jubilars, die nur am Platz gewesen wäre, unterblieb; doch widmete ihm Bernheim-Jeune nachträglich eine Art Gedächtnisausstellung, die eine Reihe wenig bekannter Dinge an die Öffentlichkeit zog. Es gab da beispielsweise eine figurenreiche Szene, „La Toilette de la Mariée", deren novellistische Absicht fast an galante Interieurs des Rokoko gemahnt. Gewisse Frauenbildnisse erinnerten dank ihres allerdings latent gebliebenen Nazarenertums, das überdies einen wunderbaren giorgionesken Klang aufweist, an die Anfänge der Böcklin und Feuerbach. Daneben hingen aber Bilder, aus denen die ganze bisherige Entwicklung hervorgegangen scheint. Man weiß, daß Courbet außer dem Museum (dem Louvre) keine Schule kannte, daß er sich selber ebenso stolz wie bescheiden „élève de la nature" nannte. Er war, wie Ingres gegen 1850 wütend schrieb, (sozusagen nur) ein Auge. Die Komposition oder vielmehr das, was die Ästhetik des Klassizismus und die morbide Theorie heutiger Strömungen wieder darunter versteht, war seine Sache nicht. Daher umfaßte er aber auch alle Schönheit, Größe und Fülle der Natur. Daß das Halbzentenarium dieses „Meisters aller Meister", wie ihn Karl Scheffler in einem der schönsten Essays seiner Kunstgeschichte nennt, offiziell in keiner Weise bedacht wurde und überhaupt fast unbemerkt vorbeigegangen ist, beweist nur die allgemeine Unsicherheit des Kunsturteils. Vielleicht auch zeugt es von einem immer noch vorhandenen Rest politischen Ressentiments, was keineswegs zu unterschätzen ist. (Bekanntlich hat Courbet im siebziger Krieg, wenn auch nur indirekt, den Anstoß zur Zerstörung der Vendôme-Säule gegeben — tatsächlich wurde sie dann von der Kommune, der er nicht angehörte, beschlossen und ausgeführt.)

Marcel Guérin hat im verflossenen Jahr einen zweibändigen Katalog von Gauguins Graphik publiziert. Daraufhin veranstaltete das Luxembourg-Museum neulich eine Ausstellung, die alle wünschenswerten Aufschlüsse über diese Materie bot und außerdem die Holzskulpturen und Keramiken und einige Selbstbildnisse aus Privatbesitz mit einbezog. Darunter das dem treuesten Freund (Georges) Daniel (de Monfreid) gewidmete Profil, worin das „Assyrische" von Gauguins Physiognomie, auf das er soviel gab, sehr schön zum Ausdruck kommt. Wie aber hat er uns — die wir von seiner Schicksalstragik* tief ergriffen sind — im übrigen enttäuscht!

* Man lese außer den bekannten Briefen an G. D. de Monfreid auch das 1927 publizierte Buch von Jean Dorsenne: „La vie sentimentale de Paul Gauguin", das auf Grund der unedierten Briefe an die Gattin geschrieben ist und seine Ehe, vor allem aber seinen

„Habt stets die Perser, die Cambodgia-Künstler und auch ein wenig das Ägyptische vor Augen“, heißt es einmal in seinen Briefen, „der große Irrtum liegt im Griechischen, so schön es übrigens sein mag.“ Wirklich? Kann man das Primitive und Exotische vorziehen, wenn man gleichzeitig die Technik des modernen Individuums in ihren raffiniertesten Sensationen pflegt? Eine merkwürdige Mischung heterogenster Elemente lebt in diesen Blättern und Skulpturen. Gemeinsam ist ihnen nur die Leidenschaft, die jede Fläche, jeden Körper — bis zum alltäglichen Gebrauchsgegenstand wie Spazierstock und den Holzschuhen — spielerisch beleben und jeden Einfall ornamental verwerten will. Das Material spielt dabei keine Rolle, so materialgerecht alles behandelt wird, das parabolische Bedürfnis erfindet tausend Andeutungen, die Phantasie tobt sich bis zum Banalen und Grotesken aus. So war wohl die Geburtsstunde des modernen Kunstgewerbes beschaffen. Die Rollen scheinen andauernd vertauscht: Zweckhaftes gleitet ins Symbolische hinüber, und Kunst ist nur insofern künstlerisch, als sie ornamentalen Zielen dient.

Charakter von einer ziemlich neuen Seite zeigt. Das ergreifende Buch hat viel von einer „Rettung“, und zwar stellt es eine gelungene Rettung dar, da es ausgezeichnet geschrieben ist und auch die nötigen Dokumente enthält.

Wie groß der Einfluß Gauguins in Frankreich gegen 1900 war, liest man am besten in den „Théories“ von Maurice Denis nach — der längst vergriffene Essayband sei ja nicht mit den chauvinistisch infizierten „Nouvelles Théories“ verwechselt —; daß er auch manche Neigungen deutscher Expressionisten vorweggenommen hat, erkannte man in dieser Ausstellung. Auch sonst war sie höchst instruktiv, führte sie doch gewisse Dinge überhaupt zum erstenmal in aller Öffentlichkeit vor. So eine zweite Holzschnittserie von Tahiti, die einst — bei Vollard deponiert — nicht einen einzigen Käufer fand, obwohl der Preis mehr als bescheiden war (acht Francs pro Blatt). Daneben waren mit verschiedenen Holzstöcken auch die besonders dank den farbigen Abzügen von Louis Roy bekannten „Erinnerungen“ an den ersten tahitanischen Aufenthalt (1891/93) und in verschiedenen Zuständen die einzige Radierung ausgestellt: das Porträt Stéphane Mallarmé.

Hermann Ganz.

KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der Lesser Ury-Ausstellung der „Kunstkammer“ spürte man etwas wie den Abglanz großer Zeit. Ury hat einst dazugehört, wenn auch nur etwa so, wie Guillaumin zu den Impressionisten. Er gehört noch jetzt dazu. Von der ins Bengalische getriebenen Corot-Manier ist er abgekommen; er hat in Berlin und Paris wieder nach der Natur gemalt, oder doch nach dem Natureindruck. Sein Paris ist ja nicht sehr pariserisch, man erkennt die Stadtlandschaft in seinen Bildern nicht mit einem Blick wie bei Pissarro oder Monet. Und sein Berlin ist nicht entfernt so berlinisch, wie wir es auf dem kleinsten Blatt von Menzel erblicken. Die Auffassung ist aber hier und dort auch nicht so, daß das Besondere der Stadtindividualitäten in einem höheren Allgemeinen aufgeht. Ury bewegt sich als Verherrlicher der Großstadt etwa in der Mitte zwischen Pissarro und Skarbina. Trotz ihrer Palettenhaftigkeit hat Urys Malerei aber etwas, das sie über die zufällige Umgebung fast immer erhebt. Es ist darin etwas beinah Meisterliches, etwas beinah sinnlich Fortreißendes, etwas beinah Überzeugendes. Das letzte fehlt; doch lebt sich ein echter Malinstinkt aus. Dieser freudig schauend durch die Großstädte Wandernde ist irgendwie sympathisch. Trotz vieler Vorbehalte wandert man gern mit ihm. Denn was Ury gestaltet (zwischen Einfachheit und Forciertheit unruhig schwankend), das kann jedermann erleben, wenn er sonst seine Augen zu brauchen weiß.

*

Alfred Flechtheim, der am 31. März, gelegentlich seines fünfzigsten Geburtstags, von seinen Freunden festlich in den April geschickt worden ist, stellte neue Arbeiten von Paul Klee aus.

Die Ausstellung ist vollständiger und aufklärender als irgendeine frühere. Sie zeigt, daß Klee sich nicht richtig einschätzt, wenn er schreibt, er „wohne gerade so gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen“. Er wohnt im Atelier und spekuliert dort sehr zeitgemäß. Mit feinem Geschmack für die abstrakte Raumarabeske. Er spielt mit Ideen und Klängen und vertauscht beides. Leider ist es kein kindliches Spiel, sondern ein ehrgeiziges. Wäre er naiv, so hätte er



ANSELM FEUERBACH, ORLANDO UND ANGELIKA
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ZICKEL (TH. STOPERAN & CO.), BERLIN



JAN VERMEER VAN DELFT (?), GITARRESPIELERIN

SAMMLUNG JOHNSON, PHILADELPHIA. DIESES SEIT LÄNGERER ZEIT BEKANNTE BILD IST WAHRSCHEINLICH EINE SPÄTERE KOPIE

vielleicht ein zeichnender Christian Morgenstern sein können. Seine Tafeln zeigen artifizierte Kinderzeichnungen, oder sie lassen an alte Stoffe mit unleserlichen Schriftzeichen denken, oder an geschmackvolle Buntpapiere. Zuweilen klingt leise Märchenhaftes an; und dem Geschmack gesellt sich manchmal echter Witz. Im ganzen aber ist dieses künstlerische Spiel voller Selbsttäuschungen und darum auch voller Täuschungen. Pastoses sieht lasiert aus, und Aufgetragenes wirkt wie gewischt. Hier ist Kunst durch Kunst dividiert, bis eine kleinste Einheit herauskommt — was ganz amüsant ist, aber ein Rechenexempel bleibt. Klee weiß innerhalb seines kleinen Bezirks Bescheid, wie Wirkungen zustande kommen, und er kann ein Dekokt von alter und neuer Kunst machen wie nur einer. Er hat Geduld, Freude am Technischen und am Klanglichen, er arbeitet offenbar langsam und mit einer Art von wissenschaftlicher Hingabe. Die Wirkung ist merkwürdig und geht nicht ohne Vibration vor sich.

Klee ist eine einmalige Erscheinung Von schulbildender Kraft dieser künstelnden Kunst kann keine Rede sein, weil das, was Klee sich und anderen einredet, weder diesseitig noch jenseitig ist. Karl Scheffler.

MÜNCHEN

Zum 80. Geburtstag Karl Hagemeisters veranstaltete die Galerie Heinemann eine sehr würdige Ausstellung von Werken aus den verschiedensten Epochen des Künstlers. Man kann nichts Günstigeres zum Lob des Malers sagen, als daß diese Ausstellung keinen Anlaß bot, das Urteil über Hage-



JAN VERMEER VAN DELFT, GITARRESPIELERIN

SAMMLUNG LORD IVEAGH. DIESES BILD IST NEUERDINGS AUFGETAUCHT UND WAHRSCHEINLICH DAS ORIGINAL

meister zu revidieren. Die frühen Landschaften verblüffen heute durch einen gewissen inneren Zusammenhang mit Feuerbachscher Anschauung, bei aller Verschiedenheit des malerischen Temperaments. Vor allem bleibt anzuerkennen, daß Hagemeister gegenüber seinem Vorbild und Lehrer Schuch seine märkische Herbheit männlich gewahrt hat. Bei Thannhauser sah man die geschickt gemachten Bilder und Bildchen des ungarischen Impressionisten v. Kubinyi, Aquarelle von Unold aus Südfrankreich, fast zu sachlich, manchmal an der Grenze des Nüchternen, aber doch bezwingend durch den Ernst der aufbauenden Tendenz. Eine große Ausstellung von Arbeiten Melzers wirkte dagegen leicht verstimmend durch den immer offenkundiger werdenden Manierismus dieses von Haus aus begabten Künstlers. Undiskutabel schien uns die Ausstellung von Arbeiten Gert Wollheims bei Caspari, moderner Kitsch, nach den verschiedensten Rezepten, dazu nicht immer gut, gemalt. Nicht übermäßig fesselte die Ausstellung von Werken Alfred Leithäusers am gleichen Ort, gewiß sehr anständig in der Gesinnung, aber eine Kunst aus zweiter Hand. A. L. M.

AMERIKA

Die New York Times hat Meier-Graefe, der in Amerika weilte, interviewt. In den zwei Tagen seiner Anwesenheit hatte Meier-Graefe schon mehrere Museen und Galerien besichtigt, „eine Energieleistung, die von Europäern amerikanisch genannt werden würde". Von der Carnegie International sagte er: „Eine fürchterliche Auswahl mit ganz

wenigen Ausnahmen, vor allem in der deutschen Abteilung! Was für deutsche Bilder hätten statt dessen geschickt werden können!" — Die nächste Carnegie International soll vom 18. Oktober bis zum 10. Dezember stattfinden. Danach sollen die europäischen Werke auch in Cleveland und Chicago gezeigt werden.

In der Wildenstein Gallerie waren zehn Skulpturen von Georg Kolbe ausgestellt. Der amerikanische Kritiker der New York Times nannte sie charakteristisch für die deutsche Kunst nach dem Weltkrieg „in ihrer Mischung von Starrheit und tiefer Empfindung". Er will eine entschiedene Verwandtschaft mit Lehmbruck erkennen. „Die zehn ausgestellten Werke offenbaren einen tiefen Respekt vor der ›Kunst, die die Kunst verbirgt‹."

In der Weyhe Gallerie wurden Zeichnungen Pascins ausgestellt. Sie werden als stark französisch beeinflußt beurteilt; doch glaubt man auch den Einfluß feststellen zu können, den Pascin neuerdings in Amerika erfahren hat.

In der Wildenstein Gallerie waren vierundzwanzig Bilder von Cézanne ausgestellt, aus Privatsammlungen und aus öffentlichen Galerien.

Matisse hat sich dem Korrespondenten des Associated Press gegenüber folgendermaßen geäußert: „Die Epoche des heftigen Experimentierens ist vorüber, wenigstens vorläufig. Vor etwa zwanzig Jahren eröffneten eine Anzahl Maler eine Periode der Zerstörung. Sie zersplitterten die Sprache der Malerei in ihre einzelnen Elemente: Farbe, Komposition, Zeichnung, Valeurs. Für das Publikum war das Resultat ein Chaos; für uns bedeutete es Bereicherung, da die Disharmonie zu einer neuen Harmonie in unserm Vorstellungsvermögen führte. Die neue Synthese ist Tatsache geworden. Die moderne Malerei hat einen Weg zurück zu den Klassikern gefunden. Wir gehen nun parallel mit den Alten. Ihr Amerikaner habt enorme Fortschritte innerhalb dieser Generation gemacht. Vorher wart ihr fast nichts, jetzt seid ihr ein Malervolk, das an die Seite der europäischen Nationen zu stellen ist."

In der Wildenstein Gallerie wurden siebzig Zeichnungen von Picasso gezeigt. „Vielleicht ist Picasso in seinem Herzen immer ein Konservativer gewesen", schreibt die New York Times.

In der Galerie Arnold Seligmann, Rey & Co. stellte Hermann Struck Zeichnungen und Graphik aus, die größtenteils in Palästina entstanden sind, die aber auch Motive aus dem modernen New York zeigen. Struck war 1913 in den Vereinigten Staaten und weilt zur Zeit wieder dort.

CHRONIK



HERMANN STRUCK, NEGER. AQUARELL
AUSGESTELLT IN DER GALERIE ARNOLD SELIGMANN, NEW YORK

DER PLAN EINER BERLINER MESSESTADT

Über dem Berliner Messegelände waltet kein guter Stern. Mit dem Bau von ein paar Ausstellungshallen, die unverbunden und schlecht orientiert irgendwo in der Landschaft stehen, fing es an. Nun haben Poelzig und Wagner ein Riesenprojekt entworfen, das aus dem zur Verfügung stehenden Gelände ein mächtiges Oval herausschneidet. Seitwärts bleibt ein unregelmäßig spitzwinkliges Stück, auf dem die vielberufene Bauausstellung sich einrichten soll. Ein eigener Wettbewerb ist hierfür ausgeschrieben worden, ohne daß es noch feststände, ob Poelzigs Entwurf wirklich zur Ausführung kommen soll. Die selbstverständlich scheinende Forderung, daß zuerst eine Aufteilung des gesamten Geländes nach einer leitenden Idee erfolgen müsse, der nötigenfalls auch die vorhandenen Hallen zu opfern wären, ist also nicht erfüllt worden. Im Gegenteil, an die Straumersche Funkhalle wird für die Zwecke der geplanten Ernährungsausstellung ein Erweiterungsbau angefügt, der allein nach dem Voranschlag eine Million kosten soll, und an einer ganz anderen Ecke des großen Geländes wird die Bauausstellung entstehen, ehe man noch weiß, welche Gestalt der Hauptteil des Ausstellungsgeländes annehmen soll. Nach Poelzigs und Wagners Projekt soll ein künstlicher Wasserlauf angelegt werden, um ein mittleres von einem äußeren Oval zu scheiden. Innerhalb des Ringes sollen ein Stadion, eine Kongreßhalle und das Hauptrestaurant Platz finden. Das Außenoval soll von weitgedehnten Hallenzügen umlagert sein, die rechteckige Höfe einschließen. Es ist eine interessante Idee, aber ob es

die glücklichste unter den möglichen Lösungen der großen Aufgabe ist, möchten wir bezweifeln. Das Ganze macht den Eindruck eines riesenhaften Schaustücks für eine Weltausstellung. Der Gedanke eines künstlichen Kanals, auf dem sich, wie es heißt, wassersportliche Veranstaltungen abspielen sollen, ist peinlich, um so mehr als der natürliche Wasserlauf der Havel nahe genug ist, um in die Gesamtplanung einbezogen werden zu können. Ein Hauptfehler ist die Unergiebigkeit des Projektes im städtebaulichen Sinne. Die Riesenanlage schiebt sich gleichsam in einen toten Winkel, es öffnen sich keine Perspektiven. Es ist der gleiche Fehler, der in Berlin so oft gemacht worden ist. Monumentalbauten werden errichtet, aber sie sprechen im Stadtbilde nicht mit, weil sie nicht zu Blickpunkten gemacht werden, weil es an großen Zufahrtstraßen fehlt. Wichtiger als kostspielige Kanäle, die nicht viel mehr bedeuten als ein Riesenspielzeug, sind neue Verkehrswege, die das Gelände aufschließen und Verbindungen schaffen, an denen die Bauwerke sich orientieren. Aber wie die Dinge heute liegen, scheint wenig Aussicht, das Unheil aufzuhalten. Nicht einmal die Grundidee, die aus dem vom Stadtbauamt Wagner gebilligten Projekt Poelzigs sich ergibt, wird geachtet. Zur Linken wie zur Rechten werden Sonderprojekte durchgeführt, wird gebaut und geplant, ehe noch durch einen Wettbewerb, der hier einmal notwendig gewesen wäre, die Idee der Gesamtbebauung Gestalt angenommen hätte.

UM DÜRERS „ROSENKRANZFEST“

Gerüchte über den geplanten Verkauf von Dürers „Rosenkranzfest“ im Kloster Strahow in Prag sind seit längerer Zeit im Umlauf. Jetzt werden Äußerungen Bodes in der Presse mitgeteilt, die darauf schließen lassen, daß von den Berliner Museen Verhandlungen gepflogen wurden, das Bild, für das eine Million Dollars verlangt wird, zu erwerben. Die Verhandlungen sind gescheitert, weil es nicht möglich war, die erforderliche Summe aufzubringen, obgleich die Glatzer Madonna und anderes mit in Tausch gegeben werden sollte. Das „Rosenkranzfest“ ist nach dem übereinstimmenden Urteil der Kenner eine Ruine. Kaiser Rudolf II. hatte es in Venedig, wo es ursprünglich hing, erworben und nach Prag bringen lassen. Von dort kam es im Jahre 1631 nach Wien. Es scheint schon damals schwer gelitten zu haben. Eintragungen in den Archiven bezeichnen es als total verdorben. Später wurde es um eine geringe Summe an das Kloster Strahow verkauft. Dort ist das Bild mehrfach restauriert worden. Große Teile mußten völlig neu gemalt werden, so daß das einstmals berühmte Gemälde heute nur noch sehr bedingt als echtes Werk Dürers bezeichnet werden kann. Der Ankauf eines solchen Bildes wäre ein immerhin zweifelhafter Gewinn. Die Hingabe der Glatzer Madonna wäre dagegen ein sicherer Verlust. Es handelt sich um ein Hauptwerk der sogenannten böhmischen Malerschule des vierzehnten Jahrhunderts, um das schönste und bedeutendste Stück dieses Zweiges altdeutscher Malerei im Besitz unserer Museen. Ein Kunstwerk von solcher Bedeutung sollte grundsätzlich von jedem Tausch ausgeschlossen sein, selbst wenn ein Dürer auf der anderen Seite zur Wahl steht. Wir haben schon öfter Bedenken dagegen geäußert, daß wertvolle Stücke abgegeben werden, um andere zu erwerben. In diesem Falle scheint uns eine Warnung besonders dringend geboten, wenn auch angesichts der übertriebenen Forderung des Klosters die Gefahr des Zustandekommens der Tauschhandlung nur gering ist.

Hans Tietze, Wien, schreibt uns zu dieser Angelegenheit noch, daß er bei dem beabsichtigten Verkauf des „Rosenkranzfestes“ nach Pressemeldungen als „Sachverständiger“ fungiert haben solle, daß daran aber nichts Wahres sei. Er hätte das Bild im Verlauf seiner Dürerstudien letzthin zweimal besichtigt, dabei hätte ihm der Abt von Verkaufsabsichten gesprochen, von irgendeinem Eingreifen seinerseits könne aber nicht die Rede sein.

PETER BEHRENS

Der sechzigste Geburtstag Peter Behrens' läßt an ein charaktervolles Lebenswerk denken, das man schon überblicken und beurteilen kann, und das der Zeit standgehalten hat, weil die Formempfindung darin etwas Gemeingültiges hat. Vor dreißig Jahren war Peter Behrens einer der Führer, als es galt, durch das Kunstgewerbe zu einer neuen Baukunst zu gelangen. Er ist eigentlich immer Führer geblieben, weil er es verstand, dem Sinn für jenes Wesentliche zu folgen, der über den Richtungen und Moden steht. Zuweilen hat er sich vom Pathos seiner Natur zu gewollten, übersteigerten Wirkungen verleiten lassen; doch hat eine naturalistisch denkende Vernunft diesen Hang immer wieder korrigiert. Von allen deutschen Vertretern des „Jugendstils“ hat Behrens seine Gaben am glücklichsten objektiviert. Einige seiner Bauten sind schlechthin Vorbilder geworden und sind als solche schon in die Lehrbücher übergegangen.

BITTE: IHR INSERAT!

Der folgende Brief, den die Anzeigenverwaltung einer Kunstzeitschrift versendet, konnte 1928 in Deutschland geschrieben werden:

»Über jedes Erwarten groß ist die Anerkennung, die „. . . .“ überall gefunden hat. Mr. Pierpont Morgan schrieb: „I congratulate you for this best Art Review of our epoch“; die Kaiserin Hermine bestellte aus Doorn mehrere Abonnements, wobei sie schrieb: „Der Kaiser und ich haben Ihre wundervolle Zeitschrift mit dem größten Interesse durchstudiert . . .“, und aus den englischen Hochadelskreisen führen wir nur das Urteil der Lady Dalmeny an: „This most attractive Periodical.“ Ungewöhnlich herzlich sind auch die Presseurteile, namentlich die englischen und amerikanischen, und dementsprechend strömen täglich die Abonnementsbestellungen aus aller Welt herein. „. . . .“ hat sich mit einem Satz an die Spitze aller Kunstzeitschriften gestellt! In einer Zeitschrift, die in so ausgedehnter Weise in den allerersten Gesellschafts und Kunstsammlerkreisen der ganzen Welt verbreitet ist, bedeuten Ihre Inserate nicht nur vornehmste Repräsentation, sondern auch den sichersten Weg zur Anbahnung neuer und wertvoller Geschäftsbeziehungen.«

Seit vier Jahren plante man eine große Ausstellung holländischer Bilder in Rom. Sie ist nun zustande gekommen und am 24. Februar in der Galleria Borghese eröffnet worden. Ein guter und gründlicher Katalog ist erschienen, in dem sämtliche Werke abgebildet sind. Er weist die stattliche Anzahl von 136 Nummern auf. Die Ausstellung umfaßt im wesentlichen Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts, nur zehn Bilder gehören dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert an. Vieles stammt aus italienischem öffentlichen und privaten Besitz. Dazu haben ausländische Museen, vor allem die großen holländischen Galerien, außerdem zwei deutsche (München und Nürnberg) und zwei französische (Paris und Epinal) vorzügliche Arbeiten geschickt.

Von den älteren Meistern ist Lukas van Leyden sehr gut vertreten durch die Madonna mit Maria Magdalena und Stifter aus München, ferner durch das große vielfigurige Bild des Germanischen Museums „Moses schlägt Wasser aus dem Felsen" u.a. Das vorzügliche Porträt der Agathe van Schoonhoven aus der Galleria Doria-Pamphili in Rom, Jan van Scorels berühmtes Meisterwerk, ist das bedeutendste unter den älteren Bildern. Von Antonis Moor sind zwei gute Porträts ausgestellt.

Unter den Malern des siebzehnten Jahrhunderts nimmt natürlich Rembrandt den ersten Platz ein. Von ihm hat man sechzehn Werke zusammengebracht. Es werden Arbeiten gezeigt, die sonst, an entlegener Stelle, nur wenige sehen. So sind zwei Bilder aus Turiner Privatbesitz ausgestellt, ein — freilich umstrittenes — Frauenporträt aus dem Museum in Bergamo und das Bildnis einer Nonne aus dem »Musée des Vosges« in Epinal. Aus den ersten Schaffensjahren, von 1628 bis 1640, ist fast aus jedem Jahr ein Werk vorhanden. Dagegen ist die Zeit von 1640 bis 1656 nur durch das Bildnis des Bruders (Paris, Louvre, um 1650) vertreten. Aus der Frühzeit seien vor allem das Porträt des Vaters (Turin, Ferdinando Colonna), der Schlafende (Turin, Pinakothek), die Münchener „Heilige Familie" und die zwei Selbstporträts, von 1633 aus dem Louvre und von 1634 aus den Uffizien, genannt. Ist die Landschaft (Amsterdam, Reichsmuseum) einer ähnlichen in Berlin nahe verwandt, so bleibt die Susanne (Haag, Mauritshuis) hinter dem Berliner Werk gleichen Sujets zurück. Neben der bereits erwähnten Nonne aus Epinal gehören das späte Selbstbildnis (ca. 1656) und das Porträt eines Rabbiners aus Florenz zu den schönsten Spätwerken Rembrandts. Werke von Bol, Eckhout und Fabritius vertreten die Rembrandtschule recht gut.

Weniger günstig als Rembrandt hat man Frans Hals' Werke ausgewählt. Das Ausland hat fünf Porträts aus den fünfziger Jahren gesandt. Aus italienischem Besitz stammt nur der Fischerknabe (Rom, Conte Contini).

Unter den vielen Porträts muß ein sehr zart gemaltes Frauenporträt des Nicolaes Maes (Neapel, Palazzo Reale) hervorgehoben werden. De Keyser, Livens u. a. sind mit guten Werken vertreten. Den Höhepunkt aber stellt der berühmte Mädchenkopf aus dem Mauritshuis im Haag von Jan Vermeer van Delft dar. Sehr interessant ist auch das zweite Werk Vermeers, „Der Brief" (Amsterdam). Die Genremalerei wird ferner durch das „Fest auf der Terrasse" von Jan Steen (Amsterdam, Brüder Douwes) sehr gut vertreten. Es könnte fast als ein Gegenstück zum Berliner „Wirtshausgarten" gelten, den es jedoch in der Farbe noch übertrifft. Weitere Werke von Jan Steen, Metsu, Netscher und Terborch reihen sich an. Auch die übrigen Fächer der holländischen Malerei fehlen nicht; so gibt es vorzügliche Stilleben von Kalf, Claesz-Heda u. a.

Von dem wohl monumentalsten und großzügigsten holländischen Landschaftsmaler, Hercules Seghers, konnten die Uffizien ein besonders schönes Werk beisteuern. Van Goyen und die beiden Ruisdael, Potter und Wouwerman, Adrian und Esaias van de Velde sind mit schönen Darstellungen ihrer Heimat vertreten. Eine Waldlichtung, ein recht gutes Bild des Gillis Rombouts, hat der argentinische Botschafter in Rom, Dr. Perez, geliehen.

Neben den Künstlern, welche die Landschaft ihrer Heimat, die Hügel und Kanäle Hollands wie auch die Nordsee darstellten, waren es im siebzehnten Jahrhundert unzählige holländische Maler, die ins Ausland zogen, nach Skandinavien oder Deutschland, selbst nach Südamerika, und vor allem nach Italien. In ihren Bildern haben sie immer von neuem das wiedergegeben, was sie im Ausland sahen. Es ist nur natürlich, daß in der Galleria Borghese eine stattliche Anzahl von Werken der Italienfahrer ihren Einzug gehalten hat. Berchem, Begijn, Both, Breenbergh, Pieter van Laar, Poelenburgh, Gaspar Wittel u. a. haben ihren Platz gefunden. Brunnenszenen, Kühe und Schafherden, Bauern der Campagna, Kastelle, römische Häuser, Aquädukte und antike Ruinen, Kaskaden und ähnliches kehren auf ihren Bildern immer wieder.

Zwei besonders interessante Meister unter den „Italienern" dieser Ausstellung sind Jan Lys und Michiel Sweerts. Zu Unrecht ist Sweerts heute fast ganz unbekannt. Er lebte von 1624 bis nach 1656. 1647—52 ist er in Rom nachweisbar, wo er Mitglied der Accademia di S. Luca war.

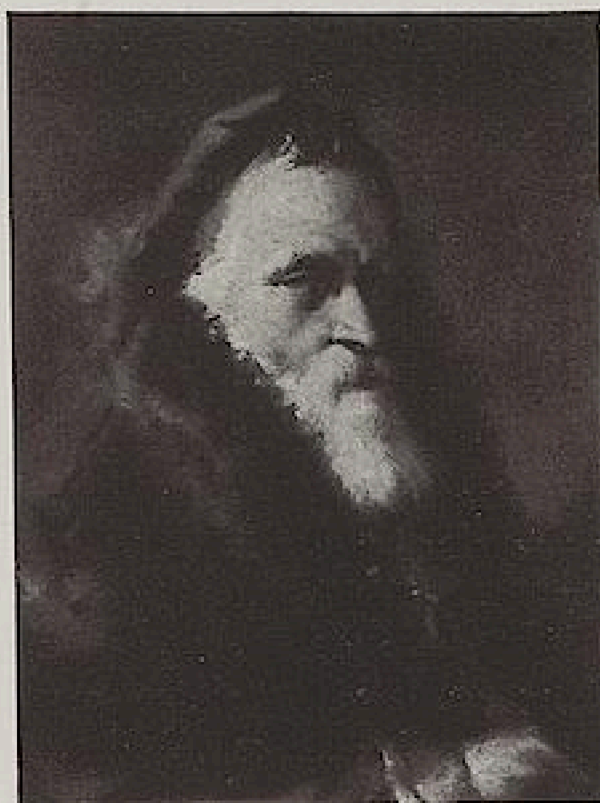
Ist bei Sweerts immer noch deutlich zu spüren, daß er Holländer ist, so könnte Jan Lys fast als Italiener gelten. Der jungverstorbene Meister aus Oldenburg, der meist in Venedig lebte, verbrachte seine Lehrjahre in Holland. Neben dem herrlichen Porträt eines jungen Architekten (Florenz, Uffizien) ist ein interessantes Bild aus Haager Privatbesitz ausgestellt.

Die Ausstellung als Ganzes vermittelt eine gute Vorstellung vom Wesen der holländischen Malerei, wenngleich noch einige hervorragende Werke von Rembrandt, Frans Hals u. a. nötig gewesen wären, um ein ganz vollständiges Bild zu geben.

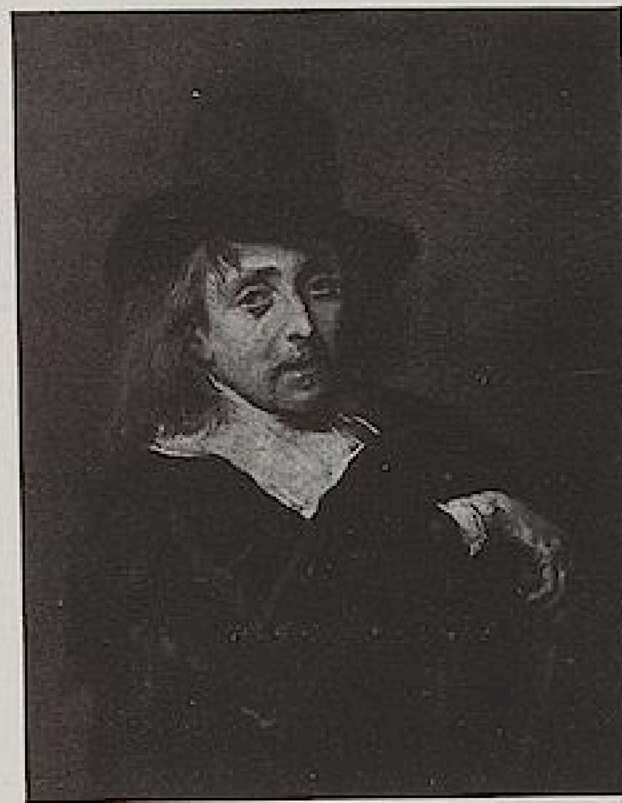
M. Goering.



REMBRANDT, HENDRICKJE STOFFELS
LEINWAND, 65½ : 54 CM



GIOV. BATT. TIEPOLO, BRUSTBILD EINES ALTEN MANNES. PASTELL
PAPIER, 59 : 46 CM



FRANS HALS, DER MALER FRANS POST
HOLZ, 42,2 : 33 CM

SECHS BILDER DER SAMMLUNG OSKAR HULDSCHINSKY, DIE AM 10. UND 11. MAI VON PAUL CASSIRER, BERLIN, VERSTEIGERT WIRD

KUNSTAUKTIONEN

Auktionsberichte gelten allgemein als die Kurszettel des Kunstmarktes. Sind sie es wirklich? Gewiß ist es, daß sie den einzigen sichtbaren Maßstab der Preisbewertung geben, da es der Kunsthandel im übrigen nicht liebt, seine Objekte mit Preisschildern zu versehen. Aber auch Auktionsberichte sind trügerisch, und ihre Lektüre erfordert kritisches Urteil. Man muß ein Kunstwerk genau kennen, um zu entscheiden, ob der Preis, den es erzielt, als hoch oder als niedrig zu gelten hat. Man muß wissen, ob es in der Tat von dem Meister herrührt, dem es im Kataloge zugeschrieben war. Man muß wissen, ob es ein bedeutendes oder ein mäßiges Werk des Künstlers ist, man muß über den Erhaltungszustand unterrichtet sein, und man muß eigentlich selbst dabei gewesen sein, wie es versteigert wurde, um sicher urteilen zu können, weil die Stimmung im Auktionssaale die Preisbildung wesentlich beeinflussen kann. Aber auch wenn man dabei war, ist noch nicht jede Täuschung ausgeschlossen, da es nicht immer klar ist, ob ein Stück zu dem Preise, zu dem es zugeschlagen wurde, auch wirklich verkauft worden ist.

So ist im Grunde nichts trügerischer als ein scheinbar objektiver Auktionsbericht, zumal wenn es sich, wie in den üblichen Versteigerungen, um sogenannte mittlere Ware handelt, über deren Qualität man sich aus der Entfernung gar kein Urteil bilden kann. Es hat sehr wenig Interesse, zu erfahren, daß bei Lepke ein Veronese für 2700 Mark oder



GERARD TERBORCH, JUNGES MÄDCHEN
HOLZ, 28½ : 23 CM



DEL PIOMBO, DAMENBILDNIS
HOLZ, 96 : 73 CM



GABRIEL METSU, DAS KRANKE KIND
LEINWAND, 33 : 27 CM

im Hotel Drouot ein Rubens für 15000 fr versteigert wurde, weil man von vornherein annehmen kann, daß der Veronese kein Veronese und der Rubens kein Rubens gewesen ist. Aber auch der Name Renoir besagt noch wenig, wenn man nicht genau weiß, ob ein Bild des Meisters für 100000 Mark billig oder für 5000 Mark teuer gewesen ist, da die eine Möglichkeit so gut wie die andere besteht. Wenn in diesen Tagen die Sammlung Huldschinsky in Berlin oder die Niederländer der Holford-Sammlung in London versteigert werden, dann lohnt es wohl, sich mit den Preisen zu beschäftigen, weil es sich um allgemein bekannte Kunstwerke hohen Ranges handelt, und weil diese Auktionen durch die Teilnahme eines internationalen Publikums von dem Einfluß lokaler Stimmungen und Zufälligkeiten unabhängig gemacht werden. Gewiß sind auch in solchen Versteigerungen Überraschungen nicht ausgeschlossen, und nicht jeder Höchstpreis kann als bleibende Norm gelten. Im allgemeinen aber darf man erwarten, daß Meisterwerke von Rembrandt, Hals, Metsu, wie sie Huldschinsky besitzt, in dem öffentlichen Ausgebot die Preise erzielen werden, die ihnen nach der heutigen Lage des Kunstmarktes zukommen.

Preislisten solcher Spitzen-Auktionen sind darum wertvoll, und sie bedürfen kaum eines Kommentars. Im übrigen aber soll man sich hüten, auf eine Baisse in Corot zu schließen, weil ein Bild unter seinem Namen auf einer Versteigerung in Frankfurt um ein paar hundert Mark verkauft wurde. Man wird darauf wetten können, daß der Corot kein Corot und daß er um den Preis nicht zu billig, sondern im Gegenteil noch erheblich zu teuer gewesen ist. Und man darf nicht auf eine Abnahme des Interesses für chinesische Kunst schließen, wenn die Auktion Edgar Gutmann bei Paul Cassirer ein ausgesprochener Mißerfolg gewesen ist. Eine Reihe deutlich erkennbarer und vielleicht ebensoviele geheimnisvolle Ursachen sind daran schuld gewesen, daß im allgemeinen die Preise weit unter der als normal zu bezeichnenden Grenze blieben und zahlreiche Gegenstände auch zu niederstem Angebot keine Käufer fanden.

Der erste Fehler war, daß die Ware, die zur Versteigerung kam, in einem offenen Laden seit längerer Zeit zum Verkauf gestanden hatte. Das Publikum kannte jedes Stück, und wer früher einen Gegenstand, vielleicht nur, weil er ihm zu teuer erschien, nicht gekauft hatte, ließ auch jetzt die Gelegenheit vorübergehen, weil er ihn eben schon einmal abgelehnt hatte. Vor allem kam für die Händler diese Ware überhaupt kaum in Betracht, weil sie bereits vergeblich angeboten war. Man muß es aber auch offen aussprechen, daß die Sammlung nicht eben von hohem Durchschnittsniveau war. Es genügt nicht, daß eine Tonfigur aus einem Grabe der Han-Zeit stammt, auch nicht, daß sie einen besonders seltenen Typus repräsentiert, daß eine Schale zu einer beliebten keramischen Gattung der T'ang- oder Sung-Zeit zählt, sie muß auch einen Reiz haben, und die Sammler haben vollkommen recht, wenn sie wählerisch genug sind, ein Stück, das 300 Mark wert wäre, wenn es von guter Qualität wäre, auch für 30 Mark nicht zu kaufen, wenn es den Ansprüchen nicht genügt. Wie aber in einer Auktion eine Reihe guter Stücke, die hohe Preise erzielen, auch die geringeren mitzuziehen vermag, so ist eine Reihe geringer Stücke, die eines um das andere zurückgezogen werden müssen, imstande, auch auf die besseren einen Druck auszuüben. Die Stimmung, die für eine Auktion unerläßlich ist, will sich nicht einstellen. Die Suggestion der Menge fehlt, zumal wenn die Teilnahme auch zahlenmäßig gering ist. So braucht man sich nicht zu wundern, wenn die Kunstwerke, die ja auch im Laden keinen Käufer gefunden hatten, selbst zu herabgesetzten Preisen in der Versteigerung nur wenige Liebhaber zum Bieten reizten.

Eine Preisliste dieser Auktion würde ein vollkommen schiefes Bild von der Lage des Marktes altchinesischer Kunst geben. Steigerte sich bei manchen guten Stücken das Interesse so weit, daß die Preise eine angemessene Höhe erreichten, so war das ein gutes Zeichen für das Unterscheidungsvermögen der Sammler. Im übrigen wird man vermutlich nicht bald wieder zu so niedrigen Preisen kaufen können, wie man es hier hätte tun können, wenn nicht die allgemeine Stimmung so merkwürdig lähmend gewirkt hätte. Es ist mißlich, zu prophezeien. Aber die Auktion Otto Burchard, die im Abstande von zwei Monaten bei Cassirer folgen soll, wird aller Voraussicht nach das Vertrauen zu dem Markte altchinesischer Kunst wiederherstellen.

*

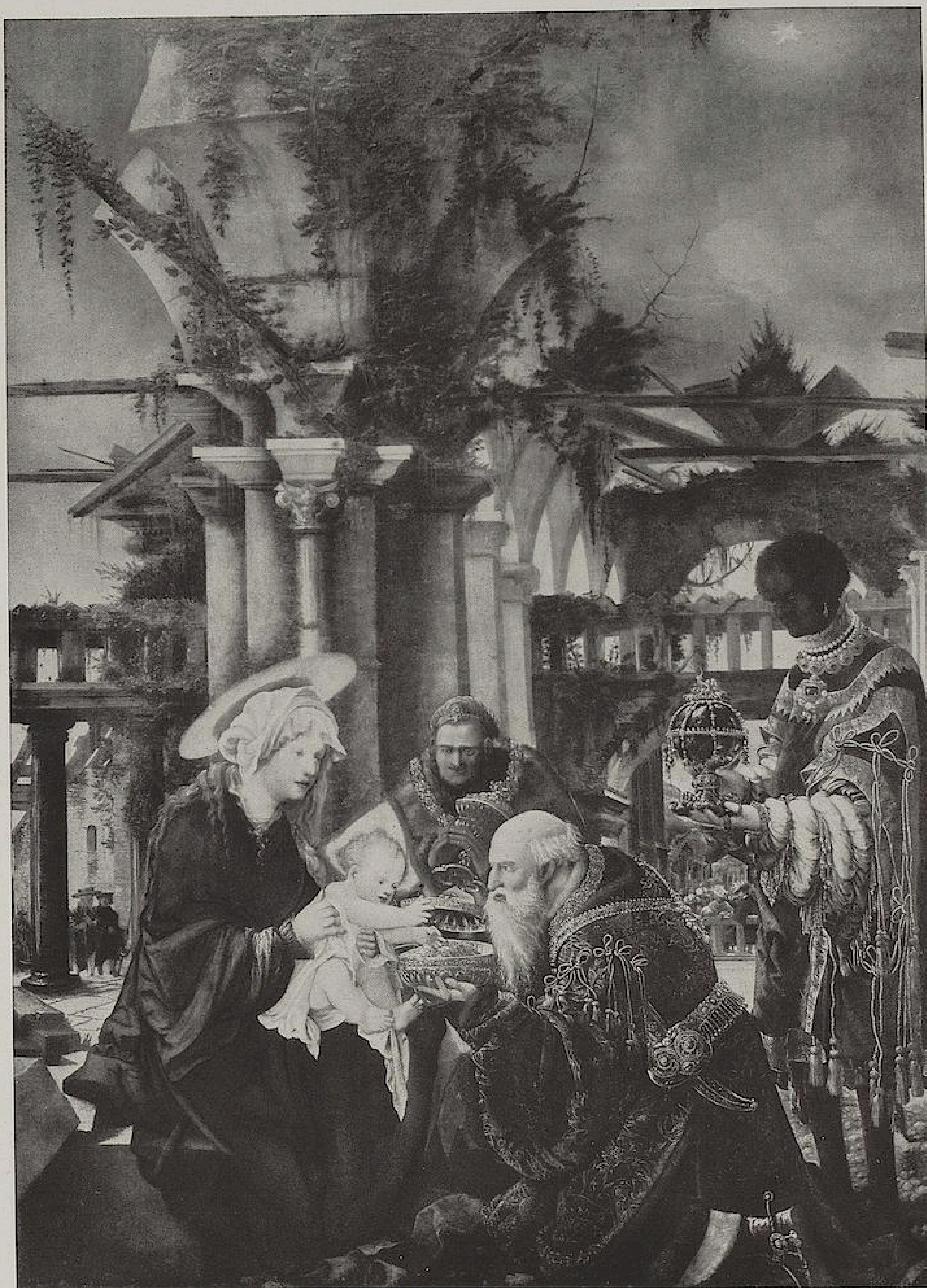
In Paris wurde am 17. März eine Sammlung moderner Gemälde versteigert. Gemälde von Bonnard erzielten 40000 bis 50000 fr, ein großes Aktbild von Derain 70000, ein kleineres 39000, ein Bild der Laurencin 31500, ein Frauenporträt von Modigliani 30200, Kühe auf der Weide von Segonzac 29000, Utrillos Platz St. Eleuthière 43000, Vuillards sich kämmende Frau 22000, eine Schneelandschaft von Monet 55000 fr. Aquarelle von Cézanne wurden mit 28—32000 fr bewertet. Den Höchstpreis erreichte ein Pastell der Mary Cassatt mit 93000 fr. Am gleichen Tage wurde eine Sammlung von 70 Monotypien und Zeichnungen von Degas für 408000 fr versteigert.

Charles A. Loeser, einer der feinsinnigsten amerikanischen Sammler und Kenner, ist am 18. März in New York 69jährig gestorben. Loeser, der seit mehr als dreißig Jahren seinen Wohnsitz in Florenz hatte, war einer der ersten, die die Bedeutung Cézannes erkannt haben. Er hinterläßt in seiner Sammlung eine Reihe von wichtigen Werken des Meisters.

Das Metropolitan-Museum versteigerte am 30. März eine große Sammlung von Dubletten seiner Antiken-Abteilung, im ganzen etwa 1000 Stück, darunter zahlreiche archaische Skulpturen vor allem aus Cypern, in den Anderson Galleries in New York.

G.

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. APRIL, AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



ALBRECHT ALTDORFER, ANBETUNG DER KÖNIGE

EINES DER HAUPTBILDER DER FÜRSTLICH HOHENZOLLERNSCHEN SAMMLUNG IN SIGMARINGEN, DIE DEMNÄCHST IN DEUTSCHLAND VERSTEIGERT WIRD



ÜBER ALLES DIE KRITIK!

VON

MAX SLEVOGT

Seit einiger Zeit liest man in deutschen Zeitungen wieder von deutscher Kunst: über Albrecht Dürer. Man besinnt sich auf diesen Großmeister, da der Kalender zeigt, daß er vor vierhundert Jahren gestorben, und feiert den Unsterblichen, als ob man ihn immer sich nahe gehalten hätte. Die neckische Sitte der Um- und Rundfragen macht nicht vor diesem ernsten Namen halt. Sämtliche Abteilungschefs, wie sie sich nun einmal der Mitwelt und Kultur verpflichtet fühlen, nehmen öffentlich Stellung zu ihm — und selbst solche, deren Herz nur in Paris frohlockt und deren Verstand die deutschen Mitbürger — sich und wenige ausgenommen — für milde minderwertig schätzt, geben sich dabei, sind vielleicht urdeutsch! Es ist also doch etwas Herrliches um die einigende Kraft eines Großen — natürlich eines ganz Großen, von dem auch die übrige Welt etwas wissen will. Sehr kurios nun bei diesem hohen Gefühlsüberschwange und dem reichlichen historischen Abstand, daß Gedankengänge wiederkehren, die man im heutigen täglichen Kunstleben gerade seufzend ertragen mag! Hier aber endlich glatt ablehnen muß. Für diese allgemeine Vorstellung von Albrecht Dürers Gestalt werden bedeutungsvoll zwei Anschauungen: die einer nationalistisch denkenden Beschränktheit und die einer nicht genügend national denkenden Anbetung des Auslandes. Die eine, die belehrt, Dürer hätte sich nie dem italienischen Einfluß hingeben sollen (man lese: französische Kunst), die andere, einem Deutschen sei eben doch nie so ganz zu helfen, nämlich in puncto Malerei.

Wir Deutsche sind und bleiben nun einmal kritische Köpfe, kein noch so heiliger Respekt läßt uns nur huldigen oder genießen oder lernen! Besonders über Malerei, natürlich die in Öl als die allein uns legitimiert geltende, haben wir ganz besondere Vorstellungen und Ansprüche. Es hat sich jahrhundertelang bei uns einphilistert, daß wir dafür nicht überwältigend begabt sind, und — in der Tat — wir beweisen es noch immer durch das viele, was darüber geschrieben ist und wird.

So heißt es Vorsicht, nicht wie der Blinde von der Farbe reden. Es ist sowas wie ein geradezu staatserhaltender Gedanke, daß auch Dürer, unser größter Genius, nicht so recht „malen" konnte. Ja, hätte Dürer in China gelebt — da malte man einfach nicht in Öl —, ostasiatische Kunst bewundern dieselben kritischen Köpfe alle ohne Einschränkung.

Unglückliches deutsches Vaterland! Du bist uns verpflichtet, sämtliche Wohlgerüche der ganzen Welt auszuströmen — weh dir, wenn eine Blüte dir fehlt (oder die bewußte Pastete Souzeraine), dann stinkst du schon in die Nasen der Empfindlichen.

Malerei! — du Donnerwort — du Modewort! Wer weiß es denn, was Malerei ist. Gibt es nur eine, eine allereinzige? Bei uns in Deutschland sollte man es wirklich glauben, da programmatisch immer nur ein Kanon aufgestellt wird. Zwar heißt es überzeugend, es gibt nur gute und schlechte Malerei — sehr richtig —, es gibt aber leider auch schlechte und gute Urteile.

Wir sind das Volk, das am meisten von Malerei redet, und die unsicherste Vorstellung darüber hat. Daher die ungezählten Muezzins, die die Gläubigen eindringlich zum Gebet rufen: Allah ist groß und — ja, wer ist nun gerade sein Prophet!?

Das bildungsuchende, das einfache Publikum weiß wirklich nicht mehr ein und aus und wendet sich langsam ab. Auch die Kunstgelehrten in ihrem spürenden Eifer, verhaftet der Pflicht, diesen nicht sagbaren Begriffen des „Auges" bis ins tiefste Dunkel nachzukriechen, sie tragen reichlich zu dieser allgemeinen Verwirrung bei. Ich nehme auch uns streitsüchtige Maler nicht aus.

Es ist hohe Zeit zur Besinnung! Sieht man denn nicht, daß Malerei sich ewig in sich wandelt, geistig und technisch, und immer wieder der farbige Abglanz einer bestimmten Umwelt (Zeit) und Lebensführung ist.

Dürer würde auch heute suchen, wo er für die Ziele seiner Kunst lernen kann. Dürer, gewiß, würde heute nicht so malen, wie zu seiner Zeit, aber auch nicht so zeichnen. Daß Dürer in seiner Zeit als Maler schwächer war, ist Unsinn. Ganz abgsehen von dem Tragischen, daß seine Bilder im Eifer, sie als höchstes Gut zu erhalten, zu Tode gepflegt wurden, daß wir mit wenig Ausnahmen kaum mehr ein Stück sehen, wie es seine Hand verließ; was wir davon sehen, wenn das uns befremdet und nicht „gemalt" erscheint, das ist kein Nachlassen Dürers! Das ist nicht so, weil er weniger malen und besser zeichnen konnte, daß wir nachträglich aus der Not eine Tugend machen müßten.

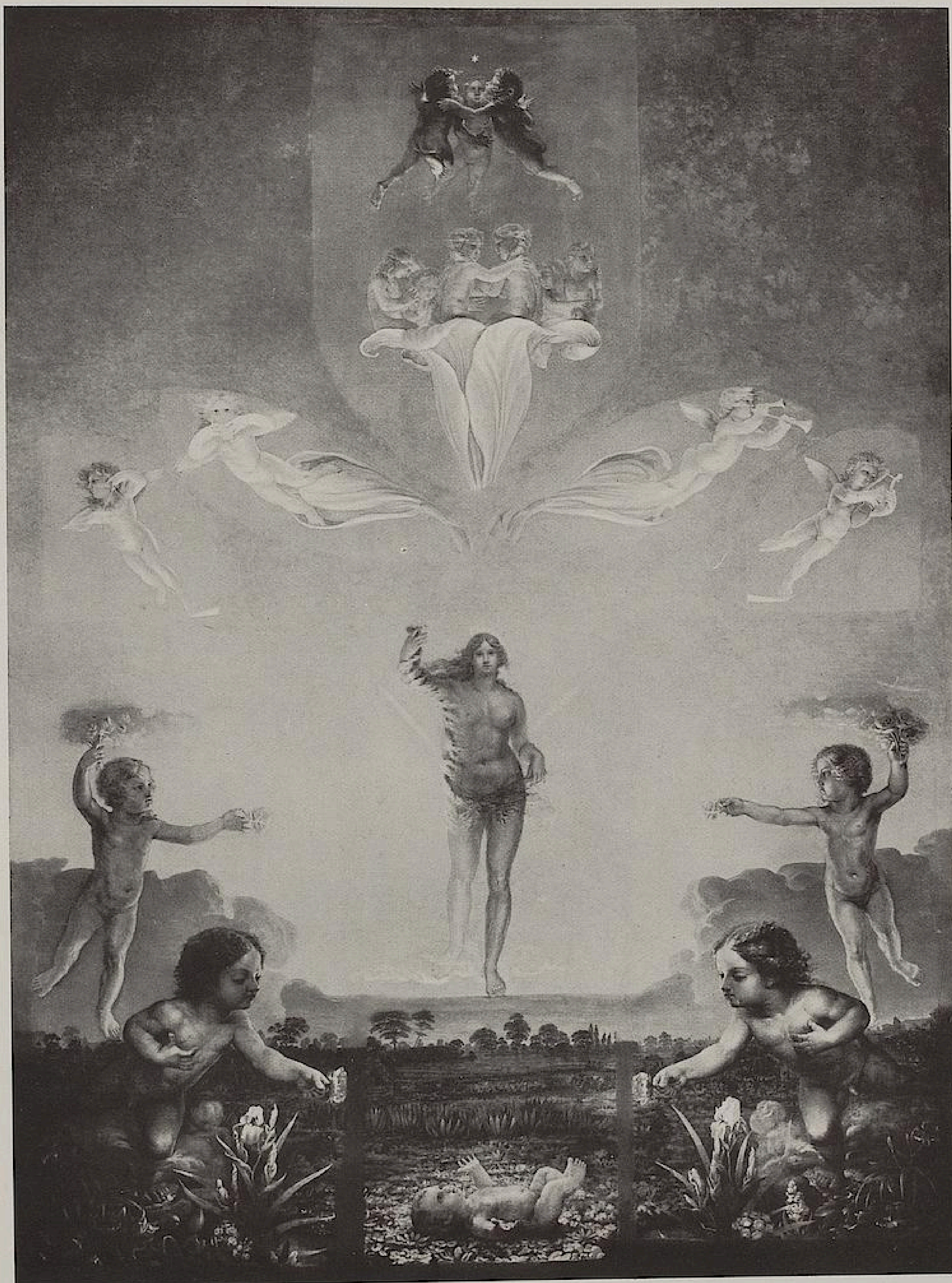
Diese trivialen Gedanken, trival, wenn sie sich auf solche Erscheinungen, wie Dürer, Michelangelo (siehe die Sixtina mit dem angeblich unbehilflichen und unangenehmen Farben) usw., beziehen sollen, diese Besserwisserei sollte man endlich bescheiden ablegen. Das frühere Gegenstück dazu, das ein darin pedantisches Zeitalter lange genug hegte und pflegte, daß die berühmten „Maler" nicht oder fehlerhaft zeichnen (Tizian, Rembrandt usw.), hat man ja Gott sei Dank schon seit Jahren lautlos begraben.

Gehen wir weiter: die Zusammenhänge einer schaffenden Persönlichkeit mit ihrer Periode sind so geheimnisvoll, daß ein Bild oft schlechter wäre, wenn es besser wäre. Möchte man sich einen Schwind „besser" wünschen, Manets Bildnissen etwa Halssche „Überlebendigkeit"? „Die Zeichnung Michelangelos mit der Farbe Tizians zu vereinen" — ein Gedanke, bei dem sich uns das Haar sträubt. Dieser Spruch soll an der Ateliertüre Tintorettos gestanden haben. Aber auch dann — obwohl Tintoretto der Mann dazu war, ihn wahr zu machen.

O Ästhetik! — Nein, damit können wir nicht zum Verständnis einer so ungeheueren Persönlichkeit wie Albrecht Dürer führen — und wir ehren ihn nicht, wenn wir ihn kritisieren (wie es so schön heißt) —, es wäre besser, an ihm uns zu kritisieren! — Er hat das ganze kleine und große ABC der deutschen Kunst in erschütternder Weise bis an den Himmel hinauf aufgerichtet — und kleine Weisheiten unterblieben besser bei solcher Gelegenheit, wo es zudem gälte, den deutschen Genius zu feiern, was nicht geschieht, wenn man mit Fackeln und eigener Beleuchtung den Gefeierten ansengt. Es gibt sonst noch genug Anlaß, den braven Bürger und Kunstsucher graulen zu machen und ihm seine — ach so bescheidenen Ideale zu vermiesen!

Dürer sah sein Werk aufgebaut im Glauben, daß in einiger Zeit die deutschen Maler „keiner anderen Nation den Preis vor ihnen ließen".

Wollten doch wir nicht immer gescheiter reden, als alle anderen, und davon die Welt überzeugen wollen, hätten wir doch eine Spur von dem hochmütigen Selbstvertrauen anderer Nationen, — als Gesamtheit, Zutrauen und beharrliche Erkenntnis unserer Besonderheiten, — wir hätten mit unserer eigenen Achtung, die Achtung auch gerade dieser Nationen, an denen uns so viel zu liegen scheint — für deutsche Kunst. Denn jede Rasse muß die anderen erst überzeugen.



PHILIPP OTTO RUNGE. WIEDERHERSTELLUNG SEINES LETZTEN GEMÄLDES AUS DEN FRAGMENTEN (OHNE NEUMALEREI)
DURCH VICTOR BAUER

HAMBURG, KUNSTHALLE. (IM ORIGINAL WIRKT DER GRAUE SCHATTEN OBEN RUHIGER UND WENIGER DUNKEL)





MEISTER FRANCKE, DIE HEILIGE BARBARA MIT IHREM VATER VOR DEM TURM
FLÜGELBILD DES ALTARS IM MUSEUM ZU HELSINGFORS. RESTAURIERT 1922—1925 VON VICTOR BAUER IN HAMBURG

A. VOR DER RESTAURIERUNG — B. NACH ABNAHME DER ÜBERMALUNGEN VERKITTET

ÜBER DAS RESTAURIEREN

VON

GUSTAV PAULI

Bekanntlich sind die allermeisten alten Gemälde und nicht minder die alten Bildwerke aus Stein und Holz als Patienten anzusehen. Bruch oder Wurmfraß hat die Plastik versehrt, von bemalten Figuren ist die Farbe abgeblättert, bei Tafelgemälden auf Holz bilden sich Blasen, die zu zerbröckeln drohen; auch von der Leinewand will sich die Farbschicht trennen, oder aber vergilbte unsaubere Firnislagen aus früheren Zeiten verdunkeln das ursprüngliche Bild bis zur Unkenntlichkeit.

Leider müssen wir uns nun gestehen, daß die Museen nicht immer die erhofften friedlichen Altersheime für gebrechliche Kunstwerke sind, die ihrem Lebensabend ein sicheres Obdach gewähren. Im Gegenteil! Hier lauern neue Gefahren. Ja, die Gefahren liegen hier zunächst im eigentlichen Sinne in der Luft. Die meisten großen Museen befinden sich auf Breitengraden, deren Klima winterliche Heizung erfordert, eine Zentralheizung, deren austrocknende Wirkung durch Feuchtigkeitszufuhr



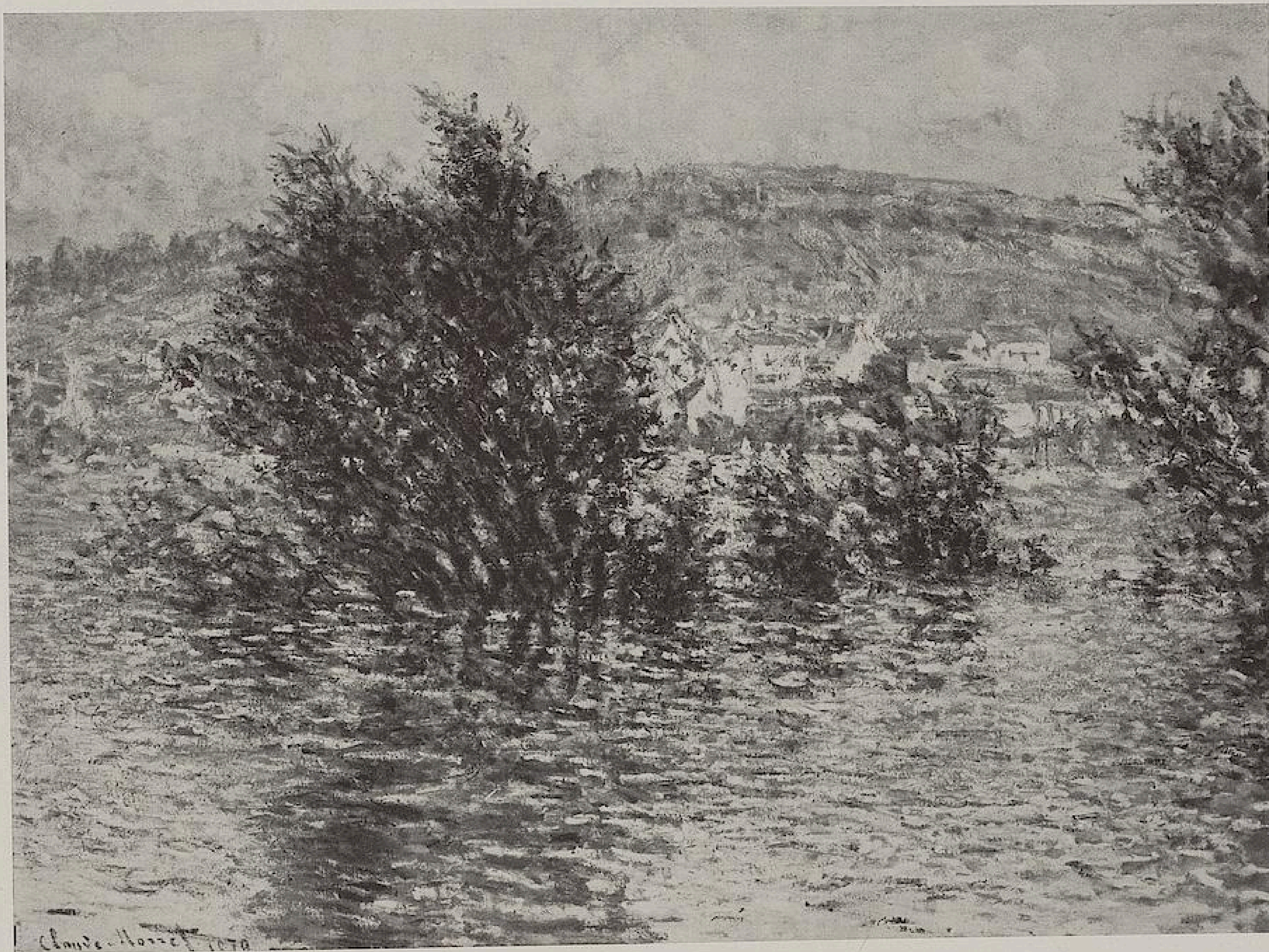

MEISTER FRANCKE, DIE HEILIGE BARBARA MIT IHREM VATER VOR DEM TURM
FLÜGELBILD DES ALTARS IM MUSEUM ZU HELSINGFORS. RESTAURIERT 1922–1925 VON VICTOR BAUER IN HAMBURG

C. FERTIG RESTAURIERT. DIE VERKITTETEN STELLEN SIND GETÖNT — D. ERGÄNZTE KOPIE VON JULIUS VON EHREN

anscheinend schwer zu bekämpfen ist. Da beginnt zum Beispiel das Holz zu schwinden und zu reißen. Kurzum, der Ruf nach dem Arzt wird laut. Mit ihm naht die letzte Gefahr. Das Publikum pflegt die Männer der Wissenschaft und Technik auch in unserm Falle ehrerbietig zu bestaunen. Ach, wenn es wüßte! Ein großer italienischer Kunsthistoriker faßte einst seine Beobachtungen an den Kuren gewisser deutscher Bilderärzte in dem Ausruf zusammen: I vostri ristauratori sono manigoldi! Henkersknechte nannte er die berühmten Herren ... (nomina sunt odiosa). Seiner Ansicht nach wären sie dem Matador vergleichbar, der seinem Opfer den Todesstoß gibt, oder etwa dem Doktor Eisenbart, der das Zahnweh mit einer Pistolenkugel kuriert haben soll. Natürlich hat unser italienischer Freund übertrieben — immerhin müssen wir uns leider gestehen, daß wir Ursache haben, die Fingerfertigkeit gewisser Restauratoren vielmehr zu beklagen als zu bewundern — ja, daß man sich noch nicht einmal über die ersten Grundsätze der Behandlung alter, kranker Kunstwerke einig geworden ist. Die einen gehen offenbar davon aus, daß man dem Publikum nur Fertiges vorsetzen dürfe. Das ist alte Überlieferung. Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert machte man nicht viel Federlesen, wenn es galt, ein altes Bild dem Geschmack oder der Einrichtung seines fürstlichen Besitzers anzupassen. Und noch vor hundert Jahren ließ Ludwig I. von Bayern die neu erworbenen Ägineten von Thorwaldsen flicken. Seither hat man nach dem englischen Vorgang bei Erwerbung der Parthenonskulpturen sich dazu verstanden, wenigstens die antiken Marmorgötter in Ruhe zu lassen. Und das Publikum? Es ist so sehr daran gewöhnt, daß es unruhig wird, wenn einer neu

ausgegrabenen Antike nicht wenigstens die Nase fehlt. Der Streit geht somit eigentlich nur noch um Bilder, hie und da auch um Holzplastik. — Die eine Partei hält es weiterhin mit König Ludwig und Thorwaldsen. Ein altes Gemälde wird geputzt. Der trübe Firnis geht herunter, desgleichen die Ubermalung — und über ein etwaiges Mitgehen ursprünglicher letzter Lasuren wird diskret geschwiegen. Nun werden alte Fehlstellen offenbar; ihre helle Grundierung stört und wird kunstvoll übermalt. Da zeigt es sich erst, was ein gewiegter Restaurator alles kann. — Auf der Auktion der Sammlung Schubart erschien im Sommer 1899 ein auf dem Titelblatt des Katalogs abgebildetes Herrenbildnis von Murillo. Merkwürdigerweise erzielte es keinen hohen Preis, denn unter der Hand war es laut geworden, daß der vermeintliche Spanier eigentlich ein Niederländer gewesen sei, der aber von dem berühmten Bilderdoktor in Verkennung seiner Nationalität „auf Murillo" restauriert worden war und einem nun freilich ganz spanisch vorkam. — Ein anderes Beispiel aus meiner eigenen Praxis! Zu den Resten des Thomasaltars des Meisters Francke in der Hamburger Kunsthalle gehört auch ein Fragment des zerstörten Mittelbildes, einer Kreuzigung. Es zeigt die Gruppe der Frauen unter dem Kreuze mit Johannes vereinigt und ist anscheinend fabelhaft gut erhalten. Die Gruppe ist so von Vegetation umrahmt, daß sie durchaus den Eindruck eines fertigen, in sich beschlossenen Bildes macht. Die Klagenden scheinen in einem Garten zu sitzen. Da ein solcher Zustand indessen schlechthin unglaublich ist und der aufmerksame Beobachter an vielen Stellen, namentlich aber oberhalb und rechts von der Gruppe den dichtenden Pinsel des Restaurators zu erkennen glaubte, so wurde eine Röntgenaufnahme vorgenommen und, siehe da, unter der Baumreihe des Herrn N. N. tauchte auf einmal die vermißte Malerei Meister Franckes auf, Fragmente des Rosses links neben dem Kreuz Christi und des drauf sitzenden Hauptmanns; auch der Kopf eines Leidtragenden wurde oberhalb der Nimben sichtbar. Rechnet man die interpolierten Nasen, Augen, Nimben und Pflanzen hinzu, welche die Lücken der originalen Malerei artig vertuschen, so ergibt es sich, daß der gegenwärtige Eindruck des Bildes fast zur Hälfte unserem tüchtigen Zeitgenossen zu verdanken ist. (Nach Analogie dürfte ein flinker Herausgeber die unvollendeten Gedichte von Goethe, Schiller oder Hölderlin dem Publikum zu Gefallen fertigdichten.) Unfraglich darf man solche Prozeduren als Urkundenfälschung ansehen. Wenn nun der Restaurator vom Museumsleiter gedeckt oder gar inspiriert wird, ist es natürlich nicht leicht, hinter seine Schliche zu kommen. Ein anderes Beispiel aus der Hamburger Kunsthalle! Die geschnitzten Figuren von Meister Bertrams großem Altar der Petrikirche glänzen in gleichmäßiger Farbenpracht golden, blau und rot, sehen auch mit der zum Teil rot durchgeriebenen Vergoldung recht altertümlich aus. Diese ganze Bemalung ist neu, 1904 in Berlin vorgenommen, aber falsch ergänzt, da, wie schon die echte fragmentarisch erhaltene Fassung des kleinen Buxtehuder Altares desselben Meisters ergibt, Bertram seiner Vergoldung keinen roten Bolusgrund unterlegte, sondern weißen Kreidegrund. Die Bolusgrundierung wurde zur Zeit der Entstehung des Grabower Altars überhaupt noch nicht angewendet. Dabei ergibt eine vor der Restaurierung aufgenommene Photographie, daß die alte Bemalung zum Teil noch erhalten war. Soll ich noch ein drittes Beispiel aus eigener Erfahrung anführen? Eine Perle der kleinen Sammlung alter Meister in der Bremer Kunsthalle ist das Bild der Tricktrackspieler von Ter Borch. Als ich die Sammlung übernahm, war es sehr gut erhalten bis auf einen horizontalen Sprung durch die Bildmitte. In blindem Vertrauen auf die Kunst des berühmten Restaurators, schickte ich das Bild nach Berlin, erhielt es auch nach angemessener Frist repariert zurück. Das heißt der Riß war weg, zugleich aber auch die letzte feinste Schicht der ursprünglichen Malerei oberhalb und unterhalb des Risses. An Stelle des Risses zieht sich jetzt — nach einigen zwanzig Jahren — quer durch das Bild ein Schattenstreif der inzwischen nachgedunkelten Ölfarbe des Restaurators. Was soll nun geschehen? Am besten wohl nichts. Der Fall ist typisch, denn nur zu oft wiederholt sich dasselbe Schauspiel: Putzen, Übermalung, abermaliges Putzen, neue Übermalung usw. Es versteht sich von selbst, daß ein Gemälde, das solcher Kur mehrmals unterzogen wurde, zu einem Schatten seiner ursprünglichen Körperlichkeit dahinschwindet, den sein wiederauferstandener Meister entsetzt verleugnen würde.

Die andere Partei der Museumsmänner steht daher auf dem Standpunkt, daß die Tätigkeit des



CLAUDE MONET, SEINELANDSCHAFT. 1879

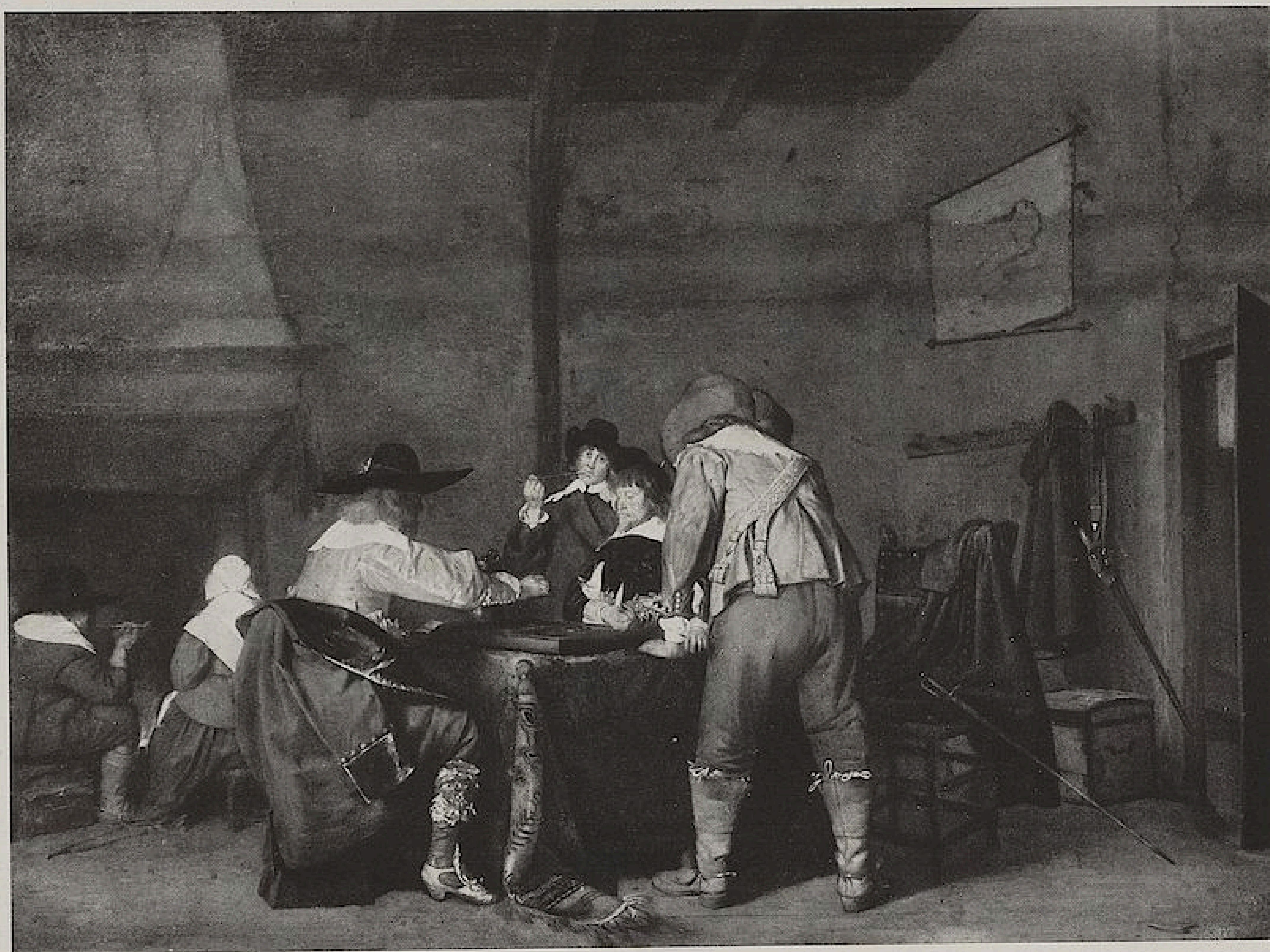
AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON AN DEN LOUVRE

Restaurators grundsätzlich und ausschließlich eine konservierende sein solle. Den Einwand, daß man dem Publikum nur „fertige“ Bilder vorsetzen dürfe, weisen wir entschieden zurück. Nicht das große Publikum hat den Museumsmann zu leiten, sondern umgekehrt der Museumsmann das Publikum. Und es wird sich auch hier erweisen, daß das Publikum sich leiten läßt. Wer die Vermächtnisse großer Meister aus vergangenen Zeiten wahrhaft, das heißt in Ehrerbietung, liebt, der verbittet sich jede Übermalung ebenso wie jede ergänzende Neumalerei. Wir bestreiten es, daß der fragmentarische Zustand eines alten Gemäldes den Genuß an seiner Betrachtung unmöglich mache. Der Fall liegt hier nicht anders als bei der antiken Plastik. Wenn die Zerstörung der originalen Malerei so weit vorgeschritten ist, daß nur wenige Reste von ihr übrig geblieben sind, so mag man diese einer Studiensammlung einverleiben, wo sie die Forscher und Kenner immer noch belehren und erbauen können. Es wird sich indessen zeigen, daß in sehr vielen Fällen selbst weitgehender Zerstörung die Fragmente des Originals bei richtiger Behandlung noch museumsfähig bleiben, das heißt jeden wahren Kunstfreund noch zu erbauen vermögen. Und für wen richten wir denn unsere Museen ein, wenn nicht für den wahren Kunstfreund, den empfänglichen, feinfühligen und ehrerbietigen? Doch nicht für den Janhagel, wie wir im Küstenland sagen. Der, dem wir dienen wollen, ist, um es noch einmal mit einem Wort zu sagen: der Beste, ein Ideal und doch Realität, da er uns leibhaft in jeder Schicht der Gesellschaft begegnen mag.

Und wie ist nun die richtige Behandlung alter kranker Gemälde? Man wird nicht erwarten, daß ich zur Antwort Rezepte abschreibe, allein Grundsätzliches läßt sich sagen. Von einer vorsichtigen Entfernung alten Firnisses und alter Übermalung braucht eine Beschädigung der originalen Malerei so wenig befürchtet zu werden wie vom Rentoilieren oder Parkettieren. Wenn bei der Gelegenheit verkittete oder zu verkittende Fehlstellen auftreten, deren Weiß unangenehm von der erhaltenen Bildfläche absticht, so läßt sich leicht ein neutraler Ton darüber decken, dessen Helligkeitswert der benachbarten originalen Malerei entspricht. Ein warmes Grau wird sich wohl in den allermeisten Fällen als das richtige erweisen. Dann bleiben die Fehlstellen auf den ersten Blick kenntlich ohne zu stören. Für den Anblick aus der Entfernung von wenigen Metern verschwinden sie sogar zum großen Teil. Man sehe nur einmal beispielsweise daraufhin die mit solchen Fehlstellen reichlich durchsetzten Fresken Böcklins im Treppenhaus des Basler Museums an. Jede weitere Angleichung an die Farben des Originals ist dagegen vom Übel. Ein jüngerer Fachgenosse, der solches empfahl, meinte, der Beschauer brauche doch erst „auf den zweiten Blick“ die Fehlstellen zu erkennen. Nein und abermals nein! Jede vertuschende Färbung der Fehlstellen hat eine verflauende und verfälschende Wirkung zur Folge.

In Hamburg hat man unlängst die Fragmente von Runges letztem zerschnittenen Gemälde des Morgens, das er unvollendet zurückließ und dessen Zerstörung er verlangte, wieder zusammengesetzt. Da alle wichtigeren figürlichen Teile erhalten waren, ergab es sich, daß verhältnismäßig wenig fehlte. Einem der neumalenden Restauratoren wäre es ein leichtes gewesen, hiernach ein wohlkonserviertes Ganzes vorzutäuschen. Allein, es wäre eben eine Fälschung geworden, während sich niemand erdreisten sollte, die Pinselstriche eines bedeutenden Meisters durch Gepinsel eigener Erfindung zu ergänzen. In Hamburg gab uns der Erfolg recht. Selbst aus dem großen Publikum ist kein Bedauern über diese Art der Wiederherstellung laut geworden.

Für die Galerieverwaltungen aber soll die Forderung aufgestellt werden, daß im Katalog Datum der Restaurierung und Name des Restaurators bekanntgegeben werde, denn die Nachwelt hat ein Recht darauf, zu erfahren, wem sie die Erhaltung der Werke großer Meister zu verdanken habe — oder ihre Zerstörung.



GERH. TERBORCH, DIE TRICKTRACKSPIELER. RESTAURIERT UM 1905 VON HAUSER, KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM
BREMEN, KUNSTHALLE. MAN BEACHTE DEN DURCH ÜBERMALUNG ENTSTANDENEN BREITEN DUNKELN QUERSTREIFEN

DIE FRAGE DER BILDERRESTAURIERUNG

VON

HANS TIETZE

Die von Geheimrat Friedländer neuerdings ins Rollen gebrachte Frage der Bilderrestaurierung hängt mit dem Sammeln alter Gemälde überhaupt eng zusammen; sie taucht von Zeit zu Zeit mit einer gewissen Heftigkeit auf. In seinem lesenswerten Büchlein über die hundertjährige Geschichte der Londoner National Gallery hat W. Holmes gezeigt, wie jene Bilder, deren Restaurierung von einer Generation als besonders verfehlt angegriffen worden war, von der nächsten regelmäßig den neuen Restaurierungen als Musterbeispiele gut erhaltener und nicht durch Restaurierung verdorbener Werke entgegengehalten worden sind. Das Paradoxe dieser Beobachtung erklärt sich aus dem doppelten Streben der Restauriertätigkeit, einerseits die Wirkung des Kunstwerkes, anderseits aber seine Erscheinung zu erhalten; daraus ergibt sich für seine Behandlung ein Schwanken von völliger Anpassung an den sich jeweils wandelnden Geschmack bis zu unbedingter Bewahrung des vorgefundenen Zustandes. Die Sünden der allzu radikalen Modernisierer früherer Zeiten haben unsere Theorie in das Lager eines rigorosen Puritanismus getrieben, der jedoch in den meisten Fällen der Praxis leider versagt. Denn die Ruinen, als die die meisten alten Kunstwerke auf uns gekommen sind — sei es infolge des natürlichen Verfalls, sei es durch die Schuld früherer Generationen —, diese Ruinen

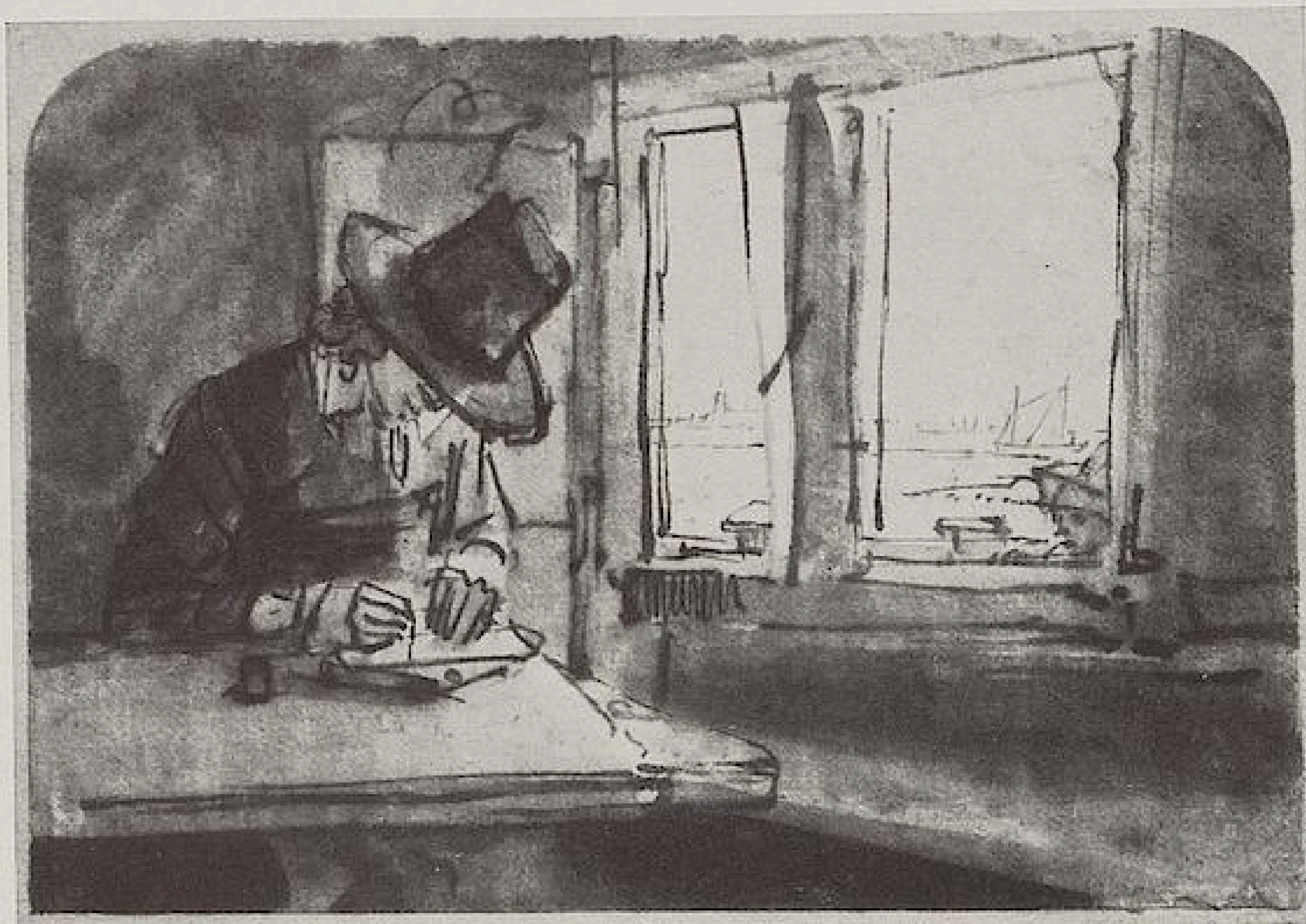
säuberlich eingezäunt dem Publikum vorzuführen – also zum Beispiel mit allen fehlenden Stellen — setzt eine beruflich ästhetische Einstellung voraus, die die meisten Beschauer nicht haben können. Ihnen bleibt die Wirkung des Kunstwerks, die sie suchen, infolge seines fragmentarischen Zustandes versagt.

Wir werden über den praktischen Kompromiß nicht hinauskommen, der mit mehr oder weniger Geschick heute in den meisten Museen geübt wird; seine Absicht ist, die Sicherung des Gefährdeten, Behebung des Störenden, Ergänzung des Fehlenden, die gewiß selbst bei größter Vorsicht nicht ohne Beeinträchtigung des ursprünglichen Bestandes möglich sind, dennoch dadurch erträglich zu machen, daß sie dem organischen Ganzen des Kunstwerks untergeordnet werden. Wie das zu geschehen hat, ist mehr eine Sache des Taktes als eine Frage der Regeln; die Aufgabe ist, die Kontinuität des Kunstwerks zu wahren. Wie ein menschlicher Organismus sich unablässig verändert und doch der gleiche bleibt, so muß die natürliche Umwandlung, die die Jahrhunderte — durch Vernachlässigung oder durch Pflege — an einem Werke geübt haben, nicht notwendig seine Zerstörung sein; der ursprüngliche Lebenswille kann stark genug bleiben, alle nach und nach erfolgten späteren Wandlungen siegreich zu beherrschen. Die Pflicht musealer Bildpflege muß sein, diese Absicht des Künstlers mit allen Mitteln zur Geltung zu bringen; in erster Linie natürlich durch größtmögliche Schonung allen alten Bestandes, wenn nicht anders möglich doch auch durch taktvolle Ergänzung. Das Wesentliche ist, daß das Kunstwerk lebendig bleibt.

Nun gibt es freilich auch bei einem menschlichen Organismus Eingriffe, denen dieser nicht gewachsen ist; und ebenso kann die Zutat des Restaurators so groß und schwer sein, daß das Bild daran zugrunde geht. Von solchen Kunstwerken, die nur mehr eine leere Maske sind, gibt es viel mehr, als in der Regel angenommen wird; die abnehmende Anzahl verfügbarer alter Bilder und die wachsende Nachfrage danach haben dazu geführt, daß jeder alte Fetzen, jedes Brett mit ein paar Farbresten einer regenerierenden und komplettierenden Behandlung unterworfen wird. Da diese Auferstehung von Toten offenbar einem Bedürfnis der kauffreudigen Kreise entspricht, ist es hoffnungslos, dagegen anzukämpfen; jeder bekommt schließlich die Kunst, die er verdient oder an der er verdient; und es liegt eine gewisse Gerechtigkeit darin, daß jene „Kunstfreunde“, die für lebende Künstler keinen Pfennig übrig haben, die Arbeit lebender Verfälscher mit Hunderttausenden von Mark bezahlen. Das Schlimmere ist, daß es nicht möglich ist, diese Bilder zu verhindern, auf die Vorstellung von dem betreffenden Künstler abzufärben, daß mit jedem verfälschten Bilde ein Giftkeim in das Werk der großen Meister eingeschleppt wird. Denn jeder von uns hat sich schon durch solche oft außerordentlich geschickte Zutaten täuschen lassen.

Der Schaden, den eine solche Restaurierung verursacht, liegt darin, daß ein alter ehrwürdiger Rest, der noch vorhanden war, einem neuen fragwürdigen Ganzen aufgeopfert wird und daß mit dem Einzelwerk auch das Gesamtwerk des betreffenden Künstlers eine Verfälschung erfährt. Ist aber, wendet die Skepsis ein, jene Ruine imstande gewesen, dem durchschnittlichen Beschauer den wenn auch falschen, so doch lebendigen Eindruck zu vermitteln, den ihm das hergestellte Bild gibt? Das begangene Unrecht liegt mehr im Ethischen als im Ästhetischen; ein Gemälde — das dadurch ja nicht anders aussieht — gibt vor etwas zu sein, was es nicht ist — aber vielleicht rettet es gerade durch diese Markierung für viele doch mehr von dem Künstler, als der mit puritanischer Strenge behandelte Rest es könnte.

Dieses Dilemma zwischen Historismus und Romantik scheint mir recht verwickelt zu sein. Im Besitz eines Münchner Kunsthändlers befindet sich — oder befand sich — eine Landschaft von Altdorfer, deren Oberfläche mir seinerzeit unheimlich neu erschien und die ich deshalb aus meiner Monographie fortließ; sie ist als Beispiel der Landschaftskunst des Meisters in einem andern Altdorferbuch veröffentlicht. Nachträglich habe ich vom Vorbesitzer des Bildes eine Photographie von dessen früherem Zustand erhalten, die meine argwöhnischen Gefühle reichlich bestätigte; wesentliche Teile des Bildes fehlten auf der bis zum Grund abgeriebenen Tafel. Dennoch bleibt mir zweifelhaft, ob der Erkenntnis Altdorfers mit dem Weglassen des Bildes oder mit seinem Veröffentlichen ein größerer Dienst geleistet wurde. Auch in dem verfälschten Bild steckt ein unersetzlicher Kern, den — und das ist die Lebenskraft dieser unheimlichen Machenschaften — für viele Beschauer erst diese verfälschte Aufmachung zum Keimen bringt.



REMBRANDT, SIX AM FENSTER. ZEICHNUNG
AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON AN DEN LOUVRE

VON MOREAU-NÉLATONS ERBE

VON

HERMANN GANZ

Man kann auf höchst verschiedene Weise sammeln. Man kann es aber auch aus ganz verschiedenen Gründen tun. Gesellschaftliche Ambition vor allem spielt dabei eine Rolle, die kaum zu überschätzen und — abgesehen von den allzu krassen Formen eines materialistisch entarteten Snobbismus, den Adolphe Basler (in einer Broschüre) ebenso erheiternd wie blutig gegeißelt hat — die auch nicht ohne weiteres zu verachten ist, da daraus manchmal wahre Leidenschaft, ja eigentliches Kennertum entsteht.

Für die bessere Wahl bürgt schließlich, Hand in Hand mit dem Gefühl, dem äußeren wie dem inneren Sinn für künstlerische Schönheit als Ausdruck der lebendigen Wahrheit, allein Erfahrung und Tradition. Anders gesagt: das Wissen um die tieferen Werte, das wohl ein Teil der Weisheit und sicher auch zur Hälfte Gnade ist.

Hat nicht Max Liebermann das herrlich freie Wort geprägt, man könne ein berühmter Kunstgelehrter sein und doch gar nichts von Kunst verstehen? Auch Leidenschaft und Reichtum sind für die Qualität der Ware noch keine sichere Gewähr.

Für manchen bedeutet es das gleiche, ob er Bücher kunst- oder naturwissenschaftlichen Inhalts schreibt, und ob er gute oder schlechte Büsten, Bilder, Briefmarken, Uhren oder abgelegte Kleidungsstücke sammelt. Mit Tempo und Intensität ist es indessen gewiß noch lange nicht getan, so interessant die diesbezüglichen Fälle unter Umständen für den Psychiater oder für einen Dichter à la Balzac sind.

Jeder Sammler von Rang wird in gewisser Hinsicht mehr oder weniger wie ein Museum sammeln, wenn man leider auch nicht von jedem Museum sagen kann, daß es ein guter Sammler sei. Mit kri-



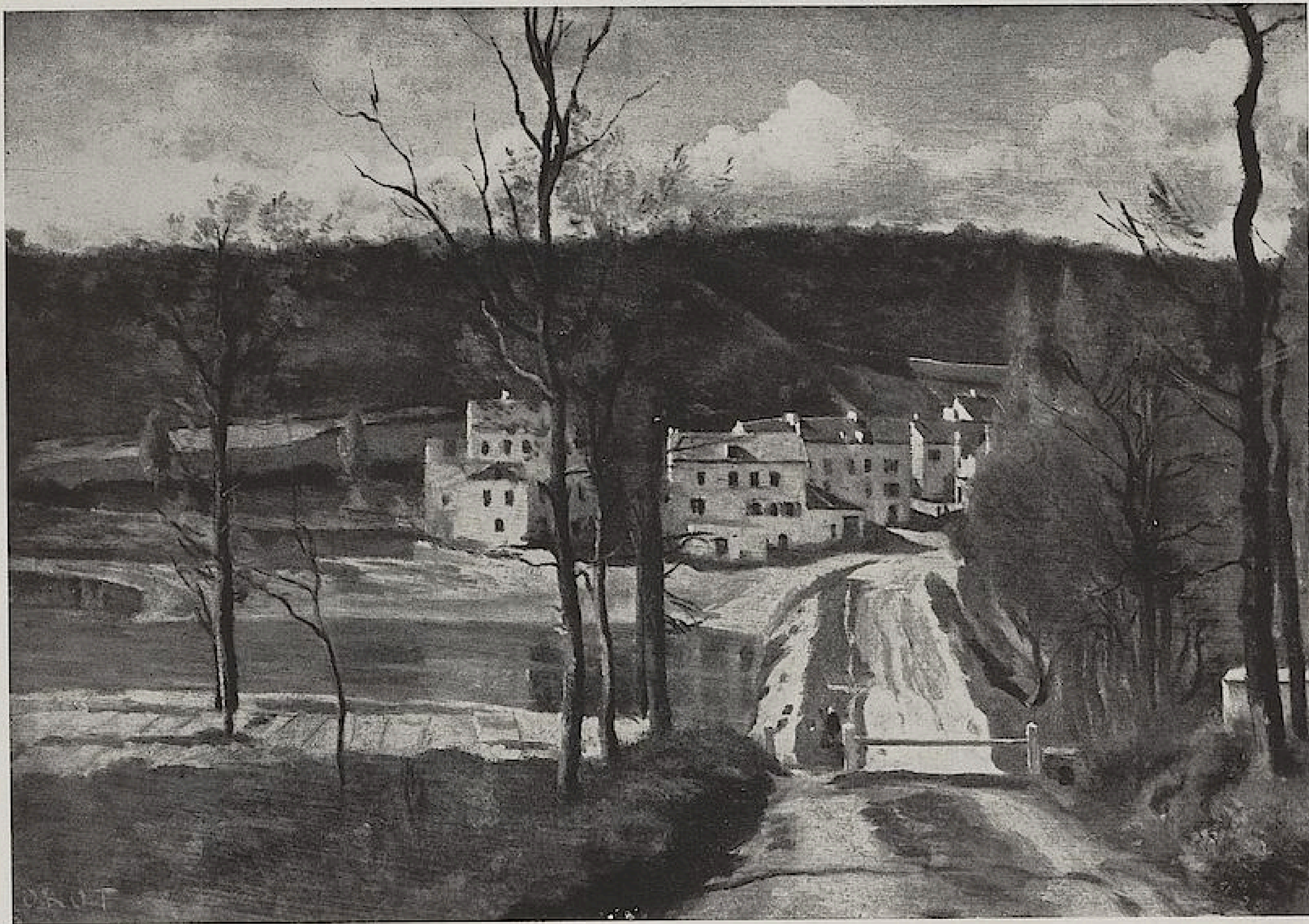
CAMILLE COROT, DIE TOILETTE DER NYMPHE. ZEICHNUNG
AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON

tischem Blick erkennt er selbst im Gegenwärtigen (sofern er sich damit befaßt) das Künftige, das Bleibende — was tun zu können zu den immanenten Pflichten des wirklichen Museumsleiters zählt —, und im Vergangenen hebt er das Wertvolle, neue Werte Zeugende mit Liebe und Verständnis auf, wohl wissend, daß das Echte sich dem Berufenen zu jeder Stunde offenbart, daß es da ist allen und keinem zulieb oder zuleid.

Daß nunmehr auch die wesentlichen Dinge aus dem Nachlaß Moreau-Nélaton dem Louvre und weiteren Instituten, wie der Bibliothèque Nationale mit ihrem Cabinet des Estampes, und dem Musée des Arts décoratifs, das freilich in einem weiteren Sinne auch dem Louvre angehört, zugefallen sind, empfindet man wie eine Art Genugtuung, da der Verstorbene auf seine Weise in der Tat die Funktion eines Museums erfüllt, beziehungsweise vorbereitet hat. Er hatte sein bestimmtes, fest umrissenes Programm, das in persönlichen Neigungen und Eigenschaften wie in familiärer Tradition begründet war, und dieses Programm realisierte er in einer Form, die schlechthin zur Bewunderung zwingt. Nicht nur als Sammler, sondern wie ein echter Schöpfer — als Künstler und Schriftsteller —, und nicht wie ein privater Spekulant, sondern als uneigennütziger Mehrer seines Volkes, dessen kulturellen Güter schließlich wie die geistig künstlerischen Schätze jeder Nation wiederum nur ein Teil der inter- oder besser übernationalen Bildungswerte sind.

Man weiß, daß Etienne Moreau-Nélaton dem Staate schon vor zwanzig Jahren fast seine ganze Bildersammlung übergab, die als die herrlichste von allen Herrlichkeiten, als eine wahre, wahrhaft moderne Verkörperung elysischer Harmonie das „Déjeuner sur l'herbe“ enthielt — man sollte dieses Wunderwerk, das die Historiker in ein paar hundert Jahren abhandeln werden wie heute die Hauptwerke der Raphael und Tizian, doch endlich in einem hellen Raum aufhängen! — — was im verflossenen Jahr gemäß letztwilliger Verfügung des Donators in Verbindung mit dem gleichzeitigen Vermächtnis seiner beiden Töchter, der Damen Paul Brodin und Jacques de Massary, in öffentlichen Besitz gekommen ist, bildet eine höchst glückliche Ergänzung des früheren Legats, von 1906, und ist zugleich das würdige Gegenstück dazu. Denn die spezifische Bedeutung dieser zweiten Schenkung liegt darin, daß sie im wesentlichen mit den gleichen Meistern wie die erste exzelliert. Nur treten die Gemälde diesmal in den Hintergrund.

Das Erbe Moreau-Nélatons besteht vor allem aus einer Sammlung von dreitausendzweihundert Handzeichnungen, wozu noch viele Dutzende von Skizzenbüchern und diverse mehr oder weniger vollständige graphische Oeuvres kommen. Am Louvre-Katalog gemessen, macht dies, rein zahlen-



CAMILLE COROT, ANSICHT VON VILLE D'AVRAY

AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON AN DEN LOUVRE

mäßig ausgedrückt, nicht weniger als ein volles Vierzehntel des bisherigen Nummernbestandes aus: gewiß ein imponierender Bruchteil. Doch nicht die Quantität — die Qualität entscheidet. In Verbindung damit wiegt aber freilich auch diese ungeheure Fülle, die in der Tat Dinge von unvergänglicher Schönheit und größte Seltenheiten birgt.

Wie soll man in eng begrenztem Rahmen das Loblied dieses überwältigenden Blätterwaldes singen? — Genau besehen, hat Moreau-Nélaton eigentlich nur wenige Künstler gesammelt, auf diese aber sich mit voller Leidenschaft geworfen und alles von ihnen angehäuft, wessen er habhaft werden konnte. Darin liegt nicht zuletzt die einzigartige Geschlossenheit und innere Größe seines Erbes, und einmal mehr drückt sich darin die goldene Lehre jenes Satzes aus, der Selbstbeschränkung als notwendiges Angebinde aller Meisterschaft bezeichnet. Delacroix, Corot, Millet, Manet, das sind mit Daubigny und Jongkind die Grundpfeiler seiner Sammlung, die ihm wiederum nur als Mittel zum Ausbau seiner exemplarischen Biographien dienten. Vom Künstler selbst erzählt, betonte er zwar regelmäßig auf der Titelseite: das ist aber nur eine im Grunde ebenso stolze wie bescheidene Fiktion des Schriftstellers.

Delacroix steht mit 1524, der Hälfte aller Zeichnungen, sowie 15—18 Notizbüchern und über 170 Drucken — Radierungen und Lithographien —, worunter sich solche Kostbarkeiten wie das hier abgebildete Unikum eines Bärenführers finden, obenan. Schon Adolphe Moreau der Ältere, Bankier und Großvater des Donators, hatte Delacroix zu sammeln angefangen, und wie diesen selbst, zog er auch Decamps, Troyon, Rosa Bonheur in sein Haus. A. Moreau der Jüngere, der Vater, ein hoher Staatsbeamter, der sich mit der begabten Tochter des Chirurgen Nélaton fürs Leben band — von diesem hat Etienne den Beinamen zum eigenen Geschlechte übernommen —, führte die Liebhaberei im gleichen Sinne weiter, so daß der Sohn auf sicheren Grundlagen stand, als er das geistige mit



EUGÈNE DELACROIX, ZEICHNUNG NACH GOYA
AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON

dem künstlerischen Vermächtnis antrat. Er hat es wirklich produktiv verwaltet. Um so erstaunlicher, als er keine fünfzehn Jahre brauchte, um all das anzuhäufen, was wir kennen.

Die verschwenderische Fülle, womit Delacroix sein universal orientiertes Talent in diesen teilweise farbigen Blattfolgen ausbreitet, läßt sich mit ein paar Worten nicht einmal andeuten. Wieviel verschiedenartigen Welten schon wendet er sein Interesse zu! Antike, Mittelalter, Renaissance, alle Zeiten, alle Kulturepochen, die in seinen Gesichtskreis traten, schienen ihn mit gleicher Kraft zu fesseln, das Morgenland zog seinen Blick ebenso wie die moderne Zivilisation auf sich. Seine Inspiration fühlt sich in der Gesellschaft exotischer Bestien und Riesenkatzen nicht weniger heimisch als bei den stillen Vorgängen menschlicher Seele. Mitunter geht er auch dem milden Glanz der Landschaft, fast deutschen Romantikern wie Blechen ähnlich, nach. Unmittelbare Natureindrücke wechseln mit Studien anatomischer Art und archäologischen Einschlags ab, es enthüllt sich die atemraubende Genesis von Kompositionen, die, wie die „Don Juan-Barke“, das „Massaker von Scio“, „Sardanapal“, in jedes Kunstfreundes Erinnerung lebendig sind. Auch die Ensembles im Salon du Roi und in der Bibliothek des Palais Bourbon oder der Bibliothek des Senats werden da vorbereitet, der „heilige Sebastian“, die Faust-Lithographien, die Illustrationen zu Shakespeare. Dessen Stoffkreis ist auch das Thema zu einem kleinen Gemälde entnommen, das nun mit den bereits bekannten Werken im Pavillon de Marsan endgültig vereinigt wird — „Hamlet und Ophelia“.

Neben dem Großmeister der Romantik, der wie ein allerdings unendlich veredelter Victor Hugo der Malerei anmutet, lassen sich auch die stilleren Größen von Barbizon gut sehen. Schon ihr Vorläufer Aligny führt uns mit seinen 400 Blättern nicht nur in die Wälder von Fontainebleau hinaus, sondern auch in den Süden, nach Italien. Corot begleiten wir auf allen seinen Reisen, in Frankreich, die Schweiz, Holland, Italien. Das Bedeutsame seiner Vertretung beruht darin, daß sie weniger Entwürfe für poetisierende Kompositionen, als unmittelbare Naturbeobachtungen festhält. Unscheinbar muten vorerst manche Blätter an, die irgendwie der klassischen Tradition verpflichtet sind und tiefe Stimmungswerte bergen. Das Gesetz des Kubus verleugnet sich auch nicht in dem anmutigen Gemälde von Ville d'Avray, worin man nebenbei das Haus entdeckt, das Corot bewohnte.

Vergegenwärtigt man sich die eminente Zahl der Einzelblätter (360) und Skizzenbücher (34), die diesem köstlichen Lyriker gehören — das ebenfalls vorhandene graphische Oeuvre wurde dabei nicht einmal beachtet, obwohl beispielsweise von den Lithographien nur drei Abzüge fehlen! —, so müssen die Th. Rousseau, Daubigny (27 Zeichnungen und ein Album) und andere, wie Harpignies, von dem Etienne Moreau-Nélaton selber der Malerei zugeführt und die Umgebung von Paris hier in 29 Aquarellen verherrlicht wurde,



JEAN FR. MILLET, LANDSCHAFT IN DER AUVERGNE
AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON AN DEN LOUVRE

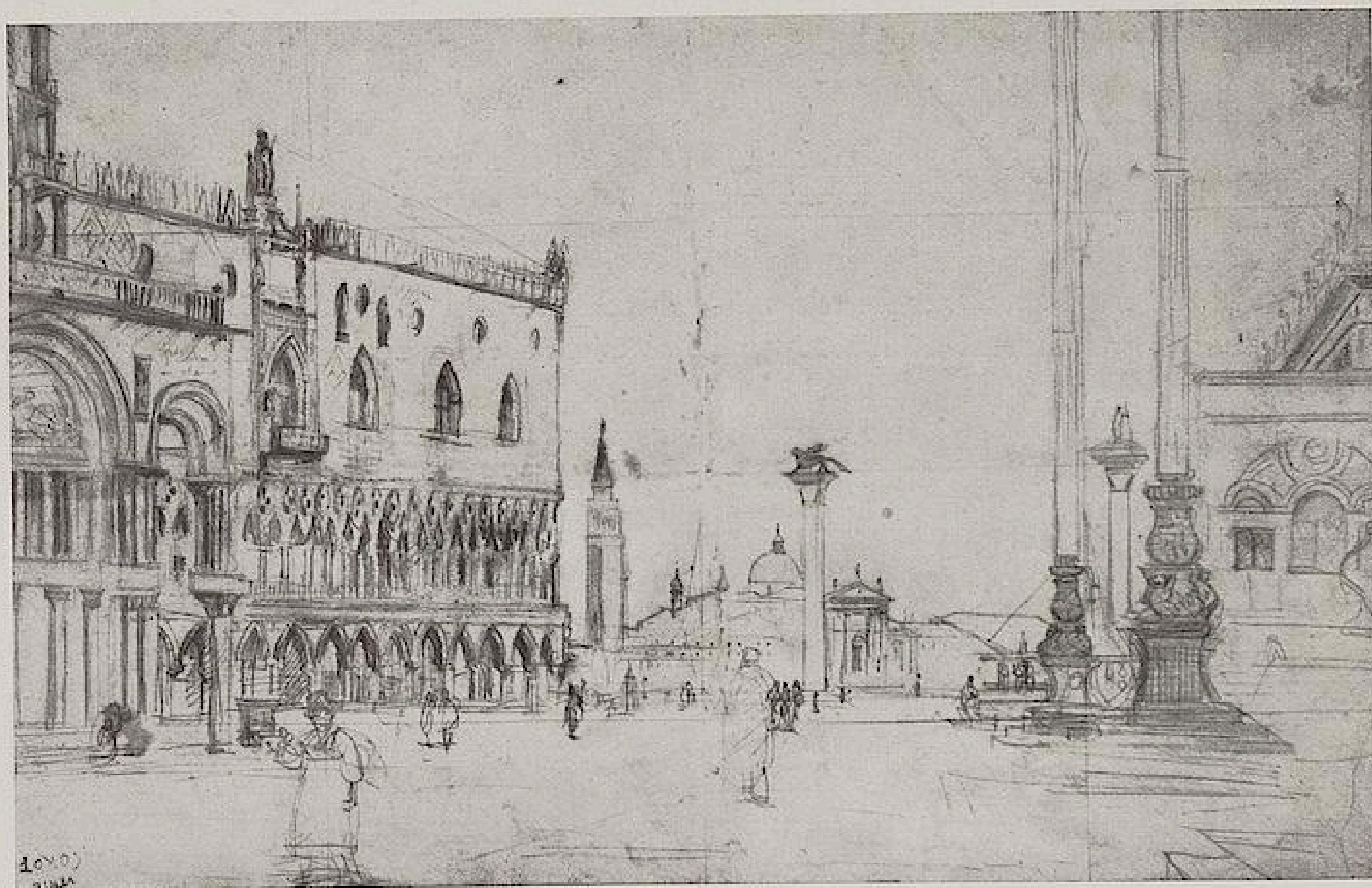
ohne weiteres zurücktreten. Stärker fesselt hingegen wieder Millet, der mehr als ein Vierteltausend Zeichnungen und überdies die doppelte Zahl von Briefen an seinen Biographen Sensier spendet. Er bewegt sich immer ein wenig auf der Grenze, die schöpferische Genialität und künstlerischen Dilettantismus eint und zugleich voneinander scheidet. Reiner kann sich darum sein edles Pathos nicht entfalten als auf gewissen Kreideblättern dieser Sammlung, die das vor fünf Jahren erfolgte Legat von Léon Bonnat glücklich vervollständigt. Es belastet auch die reine Landschaft, da es unmöglich jederzeit so frühlingshaft, so lind aufblühen konnte wie in dem bräutlichen Regenbogenstück des Louvre, womit dieser Bauernmaler gleichsam die ganze Landschafterei der Renoir und Sisley diskontiert hat. Zu schweigen von den Studien, die seine Hirtenbilder vorwegnehmen oder zum erstenmal fixieren.

Jongkind bedeutete für Moreau-Nélaton eine Art Präludium für Manet und ist dementsprechend reichlich vertreten. Manet selber glänzt hingegen als Graveur und Lithograph, wie ihn der Sammler beschrieb. Liebhaber und Spezialist finden da so ziemlich alles beisammen, was sie wünschen. Hatte Moreau der eigenen Sammlung mit ihren 163 Blatt doch auch die Bestände von Fioupou, der sich mit Beaudelaire um Erstdrucke stritt, sowie des Manet-Erben Léon Leenhoff beigeschlagen. Hier hört die Augenweide nimmer auf. Technik, im Dienste freiester Improvisation — hängt daran nicht die ganze Kunst? Man kann den gleichen Satz auch anders formulieren und doch dasselbe meinen. Wir wissen, daß ein Böcklin zum mindesten in der Theorie demselben Ideal nachhing. Nur hat Manet Akademie und Technik in dem Maße überwunden, als er sie anwandte. Die Recherche der lebendigen Vision feiert unter anderem auch in seinen prachtvollen Chromolithos schlagende Triumphe, wie in den sieben Farben des berühmten „Polichinelle" oder dem „Rendez-vous des chats", jenem dämonisch heiteren Buchhändlerplakat für Champfleury, das, heute unbegreiflich, einstmals einen Skandal erzeugte. Mit den entzückend illustrierten Briefen an Isabelle (Lemonnier, der Schwester von Mme. Charpentier) sei, last not least, auch noch das einzige

Gemälde angeführt, das — fast wie ein Pastell hingehaucht — mit einem Nichts fein abgestufter Andeutungen auf blaßgrünem Grund das Bildnis einer unbekannten Blondine mit entblößten Brüsten, halb kokett, halb träumerisch, erstehen läßt.

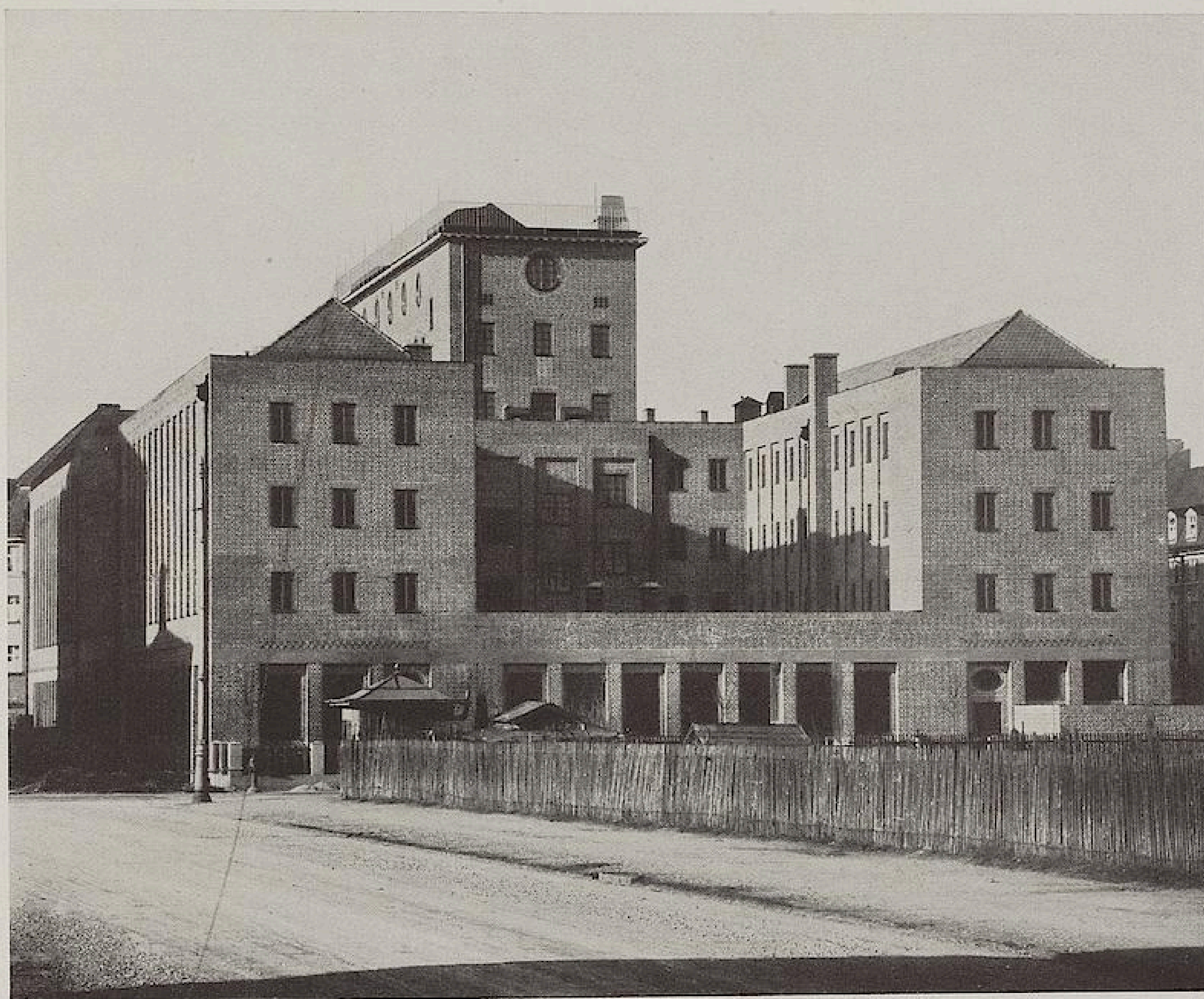
Ausschließlich als Graphiker rücken Lesgros und Desboutin mit umfassenden Serien auf, während Forain mit seltenen Lithographien zugleich über anderthalbhundert Zeichnungen beisteuert. Einzelne Skizzenbücher von David, Courbet, Barye, Carpeaux, das rührende Vermächtnis Gauguins an die Maori über ihre Religion seien in diesem Zusammenhange wenigstens erwähnt.

Etienne Moreau-Nélaton war nicht allein ein passionierter Sammler, er selber war sein ganzes Leben lang in Malerei und Graphik tätig. In der Keramik hat er sich, dem Beispiel seiner Mutter folgend, nicht weniger ausgiebig versucht. Sein eigenes Oeuvre wurde zu Beginn des Jahres vom Musée des Arts décoratifs in einer größeren Gedächtnisausstellung gezeigt — ein Akt verständnisvoller Pietät und tief begründeter Dankbarkeit —, auch da trat eine schöne Gesinnung, viel Kultur, Geschmack und ein bewegliches Gefühl zutage. Doch ist er da nur einer unter vielen. Das darf man heute ohne Härte sagen. Als Sammler-Biograph hingegen und als Donator war er in gewisser Hinsicht einzig: in dieser Eigenschaft hat er das Herz seiner Nation gewonnen und dem Gedächtnis jener Bildungsschicht sich unauslöschlich eingegraben, die keine Grenzen kennt.



CAMILLE COROT, MARKUSPLATZ IN VENEDIG. ZEICHNUNG

AUS DER SCHENKUNG MOREAU-NÉLATON AN DEN LOUVRE



THEODOR FISCHER, LEDIGENHEIM IN MÜNCHEN

VOM NEUEN BAUEN

VON

WALTER CURT BEHRENDT

I

AKADEMISCHE BAUKUNST

Der jungen Stilbewegung in der Baukunst und ihren aktivistischen Bestrebungen steht gegenwärtig als gewichtigster Gegenspieler die konservative Macht der akademischen Schule gegenüber, die sich den kühnen und gewagten Experimenten der Neuerer gegenüber als Hüterin der Fachvernunft und als Siegelbewahrerin der beruflichen Überlieferung fühlt.

Die akademische Architektur befand sich in Deutschland zur Zeit des Kriegsausbruchs in einem neu gefestigten und glücklich regenerierten Zustand. Alfred Messel und, neben ihm, Ludwig Hoffmann hatten ihr in Norddeutschland, Gabriel von Seidl und, nach ihm, Theodor Fischer in Süddeutschland ein neues, festgegründetes Fundament bereitet. Diese bedeutenden, an den größten Bau-



PAUL BONATZ, HAUPTBAHNHOF STUTTGART

aufgaben ihrer Zeit beteiligten Architekten haben an die Stelle einer in Pomp und Prunk erstarrten Stilarchitektur, die ihre Armut im Geiste durch die bombastische Häufung von Formen und Dekorationsmittel zu ersetzen suchte, einen sehr gebildeten und geistig beweglichen Eklektizismus gesetzt, der im Anschluß an die klassizistische Überlieferung die letzten Reste einer abgestorbenen Bautradition zu erneuern und lebendig zu machen versuchte. Diese Erneuerungs- und Wiederbelebungsversuche haben sich als außerordentlich fruchtbar und erfolgreich erwiesen. Die Beschränkung der Mittel durch Auswahl hat zu einer wohltuenden Vereinfachung geführt, die bei gleichzeitiger Vertiefung der Baugesinnung strengere Sachlichkeit und erhöhte Zweckerfüllung der Entwurfsarbeit bewirkte. Dieser regenerierte Eklektizismus ersetzt, was ihm an ursprünglichen und schöpferischen Eigenschaften fehlt, durch Bildung, Geschmack und kritische Urteilskraft. Darüber hinaus aber bietet die freie Wahl und Behandlung der fertig übernommenen Formen immer auch genügend Spielraum zur Entfaltung persönlicher Gefühlskräfte, so daß sich ein Weg erschließt, die Form im einzelnen auf eigene Art zu durchgeistigen und zu beseelen und das Werk im ganzen mit dem mannigfachen Reichtum individueller Sonderzüge auszustatten. In den besten und reifsten Werken dieser Bildungskunst ist die sinnliche Empfindung so stark, der kritischintellektuelle Einschlag so weit zurückgedrängt, daß sie ganz ursprünglich wirken, wie herausgewachsen aus dem Geiste echter, bodenständiger Überlieferung.

Dieser Reorganisationsprozeß bestätigt die Bemerkung Theodor Däublers, wonach eine Zeit der Stilwirrnis, der Geschmacksverwirrung und künstlerischer Unsicherheit nur durch einen intellektuellen Stil gesunden kann. Der intellektuellen Lehre dieses kunsterfahrenen Eklektizismus hat es die akademische Schule zu verdanken, daß sie, nach einer Periode hoffnungslosen Verfalls, noch einmal einen rühmlichen Aufschwung genommen hat. Unter ihrem reinigenden und erzieherischen Einfluß hat sich der Durchschnitt der architektonischen Leistung beträchtlich gehoben. Die regenerierende Wirkung dieser Lehre hat sich als nachhaltig genug erwiesen, um auch einen zeitweiligen Rückschlag während der Inflationsperiode, wo die parvenühaften Ansprüche der Neureichen eine vorübergehende Verwilderung des Geschmacks herbeiführten, glücklich zu überwinden.

Die akademische Schule hält danach in Deutschland heute ein durchaus achtbares Niveau. Der Schwerpunkt in der Führung hat sich vom Norden inzwischen nach dem Süden verlagert. Messel starb zu früh, um nachhaltigen Einfluß zu gewinnen und eine lebenskräftige Schule zu bilden, und Ludwig Hoffmann ist als Persönlichkeit zu unsinnlich, zu kühl und temperamentlos, um pädagogische Wirkung zu üben. Dagegen hat Theodor Fischer, der in München und Stuttgart als Lehrer wirkte,

durch seine erzieherische Arbeit fast größere Bedeutung gewonnen als durch seine eigene ausgedehnte Bautätigkeit. Es charakterisiert übrigens seine Stellung als Lehrer, daß zu seinen Schülern neben Paul Bonatz, der heute unbestritten als führender Meister der akademischen Schule in Deutschland gilt, auch eine Reihe der Architekten zählt, die in keiten, aber auch die Grenzen der akademischen Architektur anschaulich aufzeigt — und er hat seine gewandte und vielseitige Begabung überdies an zahlreichen Wettbewerbsaufgaben der letzten Jahre erfolgreich betätigt. Alle seine Bauten haben die große Linie, die die organisatorische Kraft und sichere Hand eines geborenen Architekten



PAUL BONATZ, STUMMHAUS IN DÜSSELDORF

der jungen Bewegung eine entscheidende Rolle spielen, wie Bruno Taut, Hugo Häring, Erich Mendelsohn und Alfred Fischer-Essen. Bonatz hat als Architekt eine ausgebreitete Tätigkeit entfaltet, er hat eine Reihe der bedeutendsten Bauten des neuen Deutschland geschaffen — unter denen sich u. a. auch ein so populäres Bauwerk wie der Stuttgarter Bahnhof befindet, der die mannigfachen Möglich- zeigt, und sie verbinden mit der letzten Vereinfachung und sublimierten Verfeinerung der Form die sinnliche Fülle, die ihnen eine unmittelbare und höchst lebendige Wirkung sichern. Durch das anschauliche Beispiel dieser praktischen Leistung und durch den breiten Wirkungskreis der pädagogischen Tätigkeit, die er als Lehrer an der Technischen Hochschule in Stuttgart entfaltet, übt



PAUL BONATZ, NECKARSCHLEUSE BEI MANNHEIM

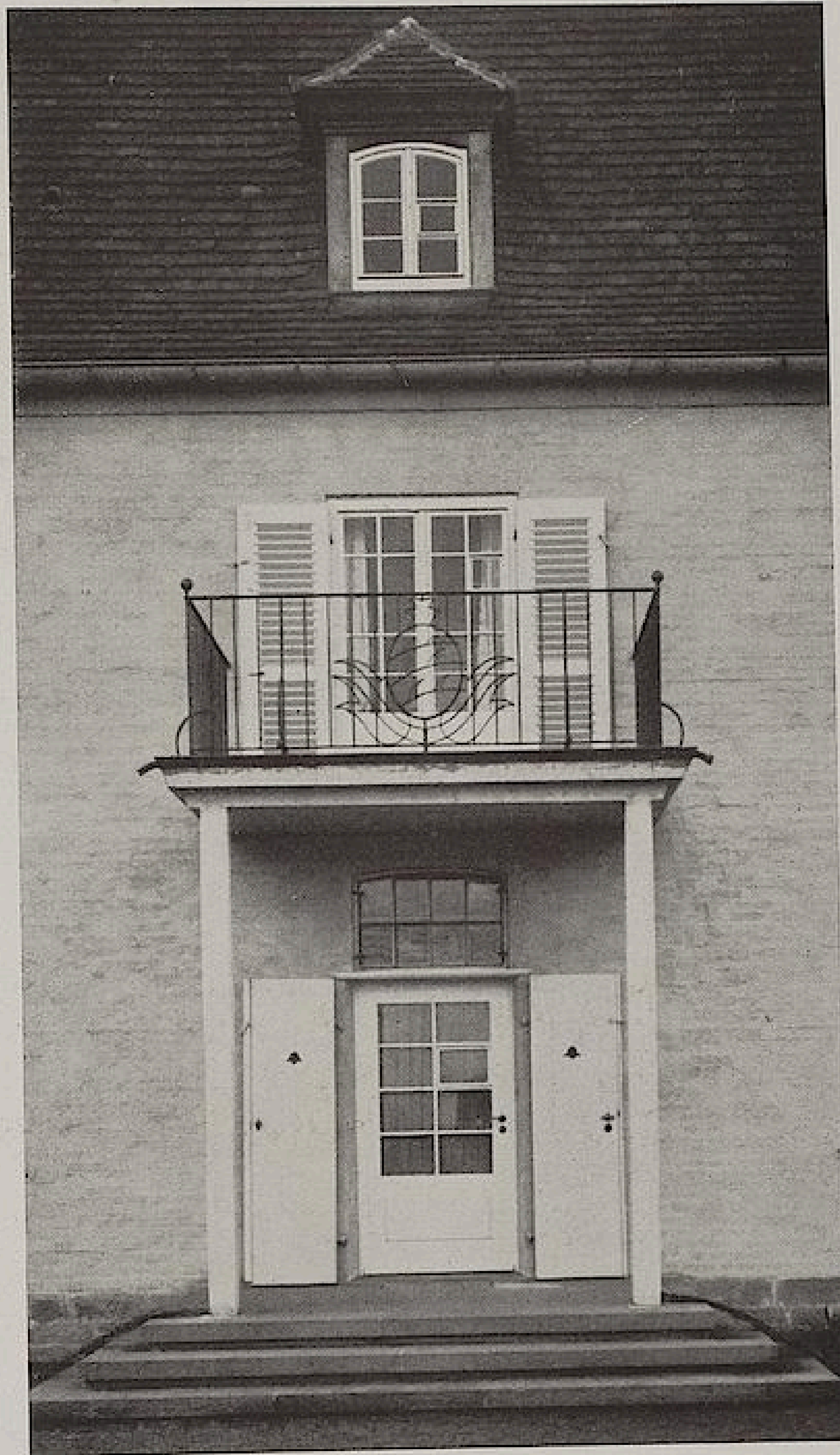
ENTWURF DER NECKARBAUDIREKTION IN STUTTGART

dieser befähigte Architekt heute einen bedeutenden Einfluß, dessen Sphäre sich über ganz Deutschland erstreckt. Nicht zuletzt durch den weitreichenden Einfluß dieses Meisters und durch die ansehnlichen Leistungen seiner Schüler und Gesinnungsgenossen (unter denen Paul Schmidthenner, der mit ihm in Stuttgart als Lehrer wirkt, einer der feinsten ist) hat sich die Stellung der akademischen Lehre neu befestigt, so daß sie zur Zeit noch das architektonische Schaffen in Deutschland im breitesten Umfang beherrscht. Zu ihr bekennen sich heute fast alle die Architekten, in deren Händen die großen offiziellen Aufgaben liegen, deren Obhut die Erziehung des Nachwuchses anvertraut ist, die bei jedem größeren Wettbewerb als Fachautoritäten zu Gericht sitzen und deren Stimme auch sonst bei allen entscheidenden Gelegenheiten den Ausschlag gibt.

Der kritisch-intellektuellen Natur dieser akademischen Bildungskunst entspricht ihre hohe und nahezu unbegrenzte Anpassungsfähigkeit. Sie hat für jede Aufgabe eine treffende, nicht selten sogar geistreiche Lösung bereit, sie findet für jeden ihrer Verse einen klangvollen, bisweilen sogar musikalischen Reim. Die subtile Behandlung der Proportionen, die variierenden Gefühls- und Stimmungswerte des Details sichern überdies jedem ihrer Werke die unfehlbare Wirkung artistischer Reize. Die Anpassungsfähigkeit der akademischen Schule, ihre geistige Beweglichkeit und die virtuose Beherrschung ihrer Ausdrucksmittel bringt es mit sich, daß der Eklektizismus von heute sich in mancherlei Gestalt gibt. Seine Spielarten wechseln, sie reichen von den gleichgültigen, streng traditionell gebundenen Werken klassizistischer Observanz über die breite Masse kuranten Mittelguts bis zu den interessanten und geistvollen Spitzenleistungen, zu denen zum Beispiel auch eine so freie und großzügige Schöpfung wie Högers Chilehaus in Hamburg zählt, das man fälschlich immer

wieder als gelungenes und charakteristisches Werk modernen Baugeistes rühmen hört, das aber seiner Herkunft nach durchaus ein Werk akademischen Geistes ist — trotz seiner scheinbar modernen Formgebung, trotz der breit geschwungenen, nach Art eines Schiffsschnabels in spitzem Winkel zusammengeführten Wandungen seines mächtigen Baukörpers.

In der großartigen Universalität dieser Bildungskunst liegt ihr unschätzbarer Wert für die praktische Berufsarbeit, und diese nützliche Eigenschaft wird dem Eklektizismus auch weiterhin neue Freunde und Anhänger werben. Gleichwohl wird man sich darüber klar sein müssen, daß dieser universale Eklektizismus, der als ein Produkt der akademischen Lehre das architektonische Schaffen der Zeit beherrscht, nicht der Beginn einer Entwicklung ist, sondern ein Ende. So wohltätig er in erzieherischer Hinsicht gewirkt hat, so wenig seine geschichtliche Bedeutung in der Gesamtentwicklung zu verkennen ist, weil er das Verständnis für Sinn und Wesen der architektonischen Form erneuert hat (und diese Reformarbeit ist in vollem Umfang auch der jungen Stilbewegung zugute gekommen): er stellt im Grunde doch nur eine Fortsetzung posthumer Ideen dar. Wandlungsfähig und mannigfaltig in der formalen Erscheinung, täuscht er gelegentlich darüber hinweg, daß er seiner Herkunft nach in den Kunstanschauungen des Klassizismus wurzelt. Er ist wie dieser eine abgeleitete Kunst, die mit fertig übernommenen Formen ein wechselvolles, aber doch immer nur ästhetisches Spiel treibt. Diese akademische Architektur ist und bleibt l'art pour l'art: eine Kunst, die durch das Mittel der Kunst, nicht durch das unbefangene Erlebnis der Wirklichkeit zu ihrem Werk gelangt. Der Eklektizismus denkt die Aufgabe nicht vom Objekt und dem in ihm liegenden Gesetz aus, sondern von der subjektiven, an traditionellen Formvorstellungen gebildeten Einsicht aus. Auf diesem Wege gelingen ihm originelle Gebilde individueller Sonderformen, in denen freilich für die unbedingten, rationellen Wahrheiten der Zeit, unserer Zeit, wenig Platz ist. In dieser subjektiven Tendenz, in der individuellen Auswahl und Mischung der überlieferten Stilformen, in der vom persönlichen Geschmack und Temperament bedingten Anwendung einer stimmungsmäßigen Variierung dieser Formen entspricht der moderne



PAUL SCHMIDTHENNER, BALKON AM HAUSE ROSER

Eklektizismus dem Geist des unsere Zeit beherrschenden Individualismus, und insofern und in solcher Begrenzung wird man darin auch einen adäquaten Ausdruck des Zeitgeistes sehen können.

Es ist die Schwäche dieser, wie aller akademischen Kunst, daß sie im Grunde von anderen als von ihren ästhetischen Problemen nicht berührt wird, daß sie letzten Endes über ihrem l'art pour l'art-Standpunkt nicht hinausgelangt. Die Liebe zur Kunst steht bei ihr dem fruchtbaren Erlebnis der Wirklichkeit im Wege. Allenfalls betrachtet sie auch diese Wirklichkeit von der ästhetischen Seite, und da sie darin nur einen Niedergang der Kunst zu entdecken vermeint, so verleugnet sie diese unholde Wirklichkeit, sieht an ihren drängen-



PAUL SCHMIDTHENNER, HAUS ROSER

den Forderungen vorbei und begnügt sich mit der abgerundeten Formenschönheit ihrer ästhetischen Bildungskunst. Mit dem Erfolg, daß der Kult der Form derart übersteigert worden ist, „daß sie, Selbstzweck werdend, ein Leben für sich, losgelöst vom Inhalt, führt". Aber die Zeit mit ihren ungeheuren neuen Lebensinhalten fordert, statt ästhetischer Spekulationen, ein volles und aufrichtiges Bekenntnis zur Wirklichkeit und ihren von allen Seiten zudrängenden Problemen. Vor diesen Problemen versagt die glatte und formgewandte Sprache der Artistenkunst. Auch für die Architektur der akademischen Schule gilt die kluge Bemerkung Stendhals, die sich in einem Briefe an Balzac findet, daß mit den vorwärts schreitenden Zeiten der Vers immer mehr das weniger Wertvolle an den Klassikern wird.

Umstellt und ergriffen von der ungeheuren Problematik der Zeit, sieht sich die Baukunst verdrängt aus der imaginären Welt des schönen Scheins, in der sie bisher ihre Zuflucht gesucht hat, und hineingerissen in die reale Welt des Seins, des schöpferisch-gestaltenden Lebens. Die Neugestaltung der gesamten Lebensverhältnisse, der Wandel in den politischen und geistigen Anschauungen, in Gesellschaft, Wirtschaft und Technik, verpflichtet auch sie zu entschlossenem Bekenntnis und unmittelbarer Stellungnahme. Und wo immer den veränderten Bedürfnissen und Zwecken des Lebens nachgegangen wird, ergeben sich unzählige neue Gestaltungsprobleme, die frühere Zeiten entweder noch nicht gesehen oder über die sie sich leichtfertig hinweggesetzt haben. Unter dem Druck dieser Gestaltungsprobleme beginnt nun die Kunst sich loszulösen aus dem engen Bannkreis eines esoterischen Ästhetentums und lebendigen Anteil zu nehmen an dem großen schöpferischen Ordnungsprozeß, der unsere Zeit erfüllt. Es ist, so scheint es, die historische Aufgabe dieser Zeit, die ungeheure Fülle neuer Lebensinhalte, die ihr als Erbe eines Jahrhunderts rastloser Entdeckerarbeit in Wissenschaft und Technik in den Schoß gefallen ist, geistig zu erobern, zu durchdringen und zu verwerten. In dem Streben, ihre geistige

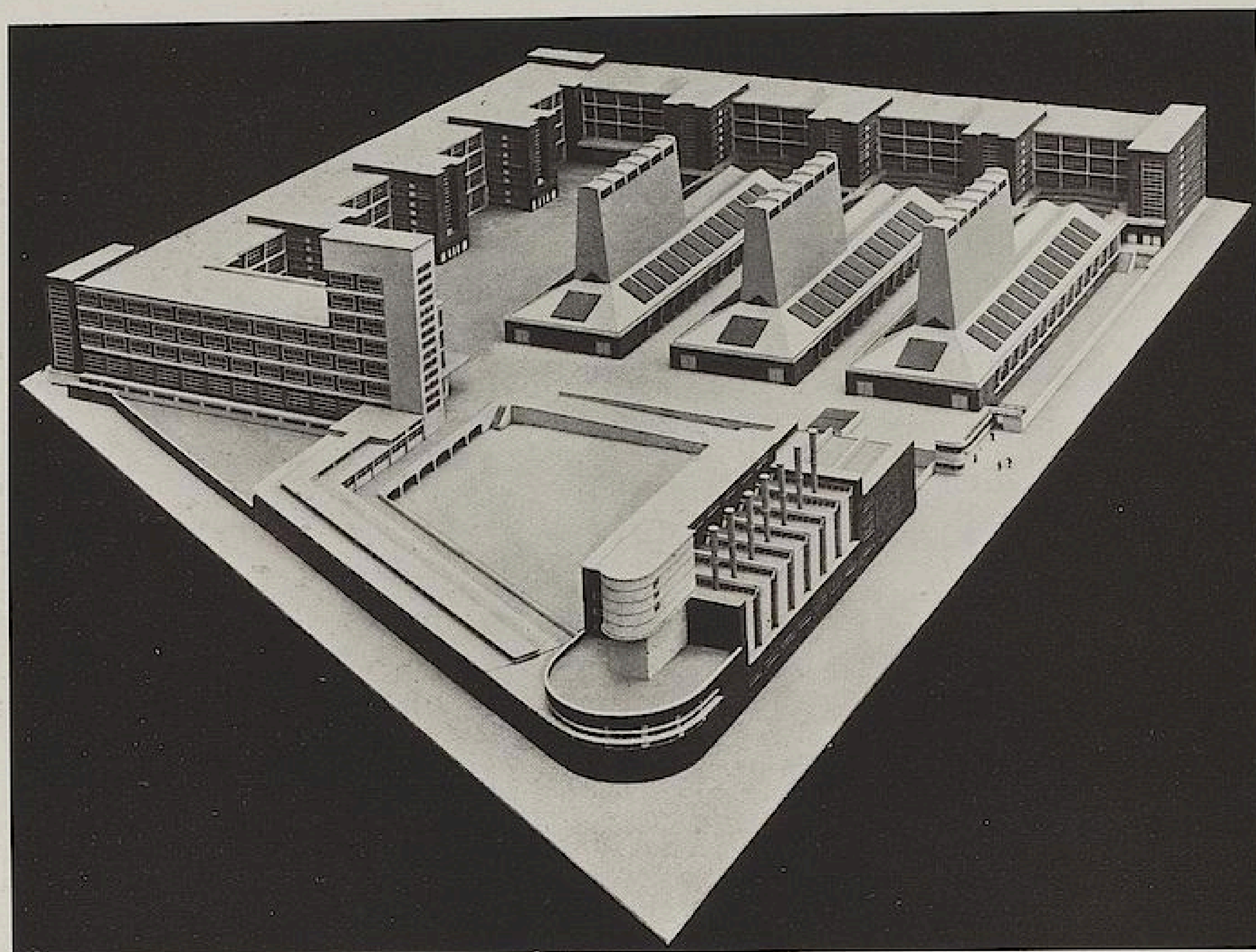


PAUL SCHMIDTHENNER, HAUS ENGELS

Welt, ihre Welt der Gestaltung, in ein sinnvolles und harmonisches Verhältnis zur wirklichen Welt zu bringen, setzt die Baukunst nun wieder Erkenntnis gegen Vorurteil, Erfahrung gegen Überlieferung und Lehre und unmittelbare Anschauung gegen abgestorbene Begriffe und ästhetische Spekulation. Und mit diesem Wandel der Gesinnung, in dieser schöpferischen Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit und ihren Problemen, hat die Baukunst einen solchen Zuwachs an produktiver Kraft gewonnen, daß sie inzwischen, abseits der akademischen Lehre, zum Aufbau völlig neuer Grundelemente des Gestaltens gelangt ist.



THEODOR FISCHER, HAUS AM KÖNIGSPLATZ, MÜNCHEN



ERICH MENDELSOHN, NEUBAU DER STRUMPF- UND TRIKOTAGENFABRIK „KRASNOJE SNAMJA“, LENINGRAD. 1926
WESTSEITE. NACH DEM MODELL

ERICH MENDELSOHN

VON

KARL SCHEFFLER

Im Telephonbuch nennt Erich Mendelsohn sich Diplom-Ingenieur. Der Titel klingt für Architekten etwas schnurrig, obwohl er landesüblich ist. Auf Mendelsohns Eigenart aber paßt er nicht übel. Dieser Berliner baut so, daß man ihn einen Bauingenieur nennen möchte. Baumeister im höchsten künstlerischen Sinne gibt es heute überhaupt nicht mehr, kann es nicht mehr geben. Die Summe der Bauerfahrungen ist heute sehr groß, das Geniale aber tritt schon seit langer Zeit nicht mehr hinzu. Etwas anderes nimmt teil, etwas Bewußtes, Wissenschaftliches. Und dieses eben wird durch das Wort Bauingenieur bezeichnet. Das Wort deutet auf das Konstruktive, Rechnende, Gedankliche und Kollektivistische, auf das, was im neuen Bauen großstädtisch ist, was darin befreit ist von Kunstgewerblichkeit und Stilnachahmung, und was darauf aus ist, dem Ingenieurmäßigen, dem sich industrialisierenden Bauwesen neue künstlerische Gestaltung und Materialwirkung abzugewinnen. Mendelsohn steht in der vordersten Reihe derer, die alle Konsequenzen ziehen. Er kennt Amerika und Rußland aus eigener Anschauung und sucht eine Mitte, die kein Kompromiß ist. Seine Bauformen singen und klingen wenig; sie reden Prosa und betonen das Rationelle. Aber mit einer gewissen Emphase. Oft neigen sie einem kühlen Pathos zu, jener Monumentalromantik, die bei den Deutschen nun einmal nicht ausstirbt und die es macht, daß die meisten unserer Architekten in wörtlicher Bedeutung zu hoch hinaus wollen. Dieses Pathos weiß Mendelsohn aber von Jahr zu Jahr besser zu bändigen, es wird immer fester eingeschlossen und strenger versachlicht von den konstruktiven Eisenbalken des Gerüsts.

*

Mendelsohn begann mit Entwürfen auf Papier, mit Ideen großer moderner Bauten, die gezeichnet fast wie Buchornamente aussahen. Neulich waren in der Galerie Neumann-Nierendorf viele dieser Zeichnungen neben großen Baumodellen ausgestellt. Wieder wurde es deutlich, wie stark Mendelsohn in diesen frühen Entwürfen von Henry van de

Velde beeinflußt ist. Das Ornament des Belgiers verwandelte sich ihm in Architekturideen von Bahnhöfen und Fabriken, von Zweckbauten, deren Zweck noch gar nicht feststand, von breit gelagerten oder hoch getürmten Massen. Was in van de Veldes Möbeln künstlerisch motivierend war, das geriet bei Mendelsohn zum ingenieurhaft Motivierenden. Denn zwischen den beiden, um eine Generation voneinander Getrennten, liegt der Sieg des Eisens und des Glases als Baumaterial und die Ausbildung des Betonbaues. Damit hängt es auch zusammen, daß Mendelsohn sehr summarisch mit van de Veldes abstrakten, energiegeladenen Arabeskenformen umging. Als er dann zu bauen begann, fand er bald heraus, daß es ein anderes ist, vom Zeichentisch oder vom Bauplatz aus zu denken. Denn er ist sehr intelligent. Der Einsteinturm in Potsdam ist noch wie aus der Masse modelliert, er hat etwas Kunstgewerbliches und etwas Romantisches, das an den Jugendstil erinnert. In der Folge ist Mendelsohn schnell von dieser barocken Bauweise abgekommen, er hat sich konsequent dem rein Tektonischen zugewandt. Seine neueren Bauten sehen in den Gelenken wie genietet aus. Sie sind flächig geworden, es herrscht die gerade Vertikale und Horizontale, das Runde aber ist klar in Eisenrippen gefaßt. In vielen Fällen wird das Mauerwerk vom Gerüst getragen und wechselt ab mit großen Glasflächen. Am besten gelingt die Realisierung im Geschäftshaus. Dort brauchen nicht Sentiments berücksichtigt oder gewaltsam überwunden zu werden, wie beim Wohnhaus. Im Geschäftshaus ist der Geist der Straße, und den versteht Mendelsohn überall gut zum Ausdruck zu bringen. Er ist in keiner Weise ein intimes Talent, sondern ein öffentliches; er ist gewissermaßen ein Zeitungstemperament, ein Chefredakteur der Großstadtarchitektur. Darum ist in der Bauweise dieses Mannes, der wie wenige den Instinkt für seine Zeit hat, etwas Sensationelles; es scheint alles sachlicher als es ist, die Formenknappheit ist nicht selten Wirkungsabsicht. Dennoch ist auch viel von einem allgemeinen Lebensstil der zukünftigen Großstadt in Mendelsohns Bauten. Die besten lassen die Anfänge eines Bauingenieurstils erkennen, der gleicherweise in unseren Häusern, Schiffsarchitekturen, Eisenbahnwagen, Autos, Flugzeugen, kurz, der überall sein wird, wie es sich für einen lebendigen Stil geziemt.



ERICH MENDELSOHN, UMBAU DES DEUKONHAUSES BERLIN. 1927. FRONT


ERICH MENDELSOHN, LOGE ZU DEN DREI ERZVÄTERN TILSIT. 1925. ECKDETAIL

*

Die bisherige Leistung Mendelsohns hatte in der Ausstellung etwas Imponierendes. Nicht durch die Masse des Geleisteten — Mendelsohn ist einer der meistbeschäftigten Architekten — und nicht durch die künstlerische Haltung, sondern durch die ungemeine Tüchtigkeit, die sich in allem ausspricht, durch die kühne Folgerichtigkeit und überzeugende Klugheit der Planung. Und auch durch die Internationalität der Haltung, durch die europäische Gesinnung. Mendelsohn ist ein großer Praktiker. Seine ausscheidende Kritik ist produktiv und er kann als ein wichtiger Reiniger moderner Baubegriffe bezeichnet werden. Gut ist Mendelsohns Bauweise schon in dem, was sie alles wegläßt. Positiv ist sie sodann in der Gliederung und in der logischen Behandlung aller Teile; und sie ist so klug, daß das rein Künstlerische an vielen Stellen wenigstens berührt wird. Es fehlt nicht immer das Geschmacklose, vor allem in den Wohnhäusern; es verschwindet aber von Jahr zu Jahr mehr,



ERICH MENDELSOHN, GESCHÄFTSHAUS RUD. PETERSDORFF, BRESLAU. 1927. NACHTAUFNAHME

weil die Selbstkontrolle streng ist. Mendelsohns Bauten sind robust, sie haben nicht viel Nerv; darum wirken sie am stärksten beim ersten Sehen, verlieren dann aber etwas an Wirkungskraft. Das Endergebnis ist dennoch so, daß Mendelsohn alle Welt für seine Bauten interessiert, daß man weite Wanderungen nicht scheut, um sie anzusehen.

*

Es sind jetzt dreißig Jahre, daß wir vor der ersten Wertheimfassade Alfred Messels standen. Stark berührt und die Nähe einer neuen Zeit fühlend. Mendelsohn hat sich den Willen, der sich damals zuerst kühn vorwagte, ganz zu eigen gemacht und hat sich dann durch nichts von dem Wege, der ein Weg der Zeit ist, abbringen lassen. So ist sein Name ein Programm geworden. Er kann es noch nicht machen, daß man seine Bauten liebt, doch zwingt er dazu, daß man sie um ihres Charakters willen achtet und daß man jedesmal mit einem Ruck davor stehen bleibt.



ERICH MENDELSOHN, GESCHÄFTSHAUS RUD. PETERSDORFF, BRESLAU. 1927. GESAMTANSICHT

DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES IN HANNOVER

Der deutsche Künstlerbund feiert in diesem Jahr sein 25jähriges Bestehen und er hatte für seine Ausstellung, die in den schönen Räumen des Hannoverischen Kunstvereins ausgebreitet war, sechs namhafte Preise aufgebracht. So war dieser Darbietung auf zwiefache Weise eine besondere Bedeutung gegeben. Vierhundert Gemälde, hundert Plastiken und Skizzen zu plastischen Arbeiten waren übersichtlich und geschmackvoll verteilt: die kleine Auslese aus einem unmäßigen Angebot. Dem illustrierten Katalog waren ein paar grundsätzliche Worte vorangestellt: Der Künstlerbund sei als eine Kampforganisation für alle lebendige Kunst gegründet, der er in seinen Ausstellungen die Wege geebnet habe; er halte dies Eintreten für die talentvolle Jugend und die Abwehr Unberufener und Unzulänglicher für wichtiger als je und auch die gegenwärtige Ausstellung für einen weiteren Schritt in diesem Sinne. Das hieß in wenig Zeilen viel sagen, zu viel, wenn man danach die Ausstellung besah. Denn die Problematik unseres allzu blühenden Ausstellungswesens, die Problematik unserer ganzen künstlerischen Produktion erwies diese Darbietung mehr als im gewohnten Maße und machte jene Leitsätze zu frommen Wünschen. War diese Ausstellung wirklich so wichtig? Können Ausstellungen einer Kunst wirklich die Wege ebnen? (Und wenn sie es könnten, wäre das nicht das bedenklichste Zeichen für solche Kunst?) War es der Jury wirklich möglich (und wird es auch der erleuchtetsten Jury heute je möglich sein) Berufene von Unberufenen, Talentvolle von Unzulänglichen in ein paar Auswahltagen klar zu scheiden, zumal bei der

üblichen Überfülle des Gebotenen? Wir meinen, daß auch diese Ausstellung all diese Fragen nicht bejahen ließ.

Sie bot im übrigen das charakteristische Bild des höchst heterogenen Mannigfalts, das der Künstlerbund heute darstellt und insofern einen ziemlich vollständigen Querschnitt des derzeitigen künstlerischen Schaffens. Und doch war es gerade das, war es gerade dies Querschnitthafte, was den nachdenklichen Beschauer so verzweifelt stimmen mußte: jeder Künstler sprach in seinem eigenen Idiom, jeder war auf sein privates Ziel gerichtet, und doch wurden alle Zeiten und Räume bildnerischen Gestaltens in diesem Vielerlei gespensterhaft lebendig. Einzig die Plastik zeigte ein geschlossenes Gesicht: hier gibt es ja wieder so etwas wie eine zusammenbindende Schule, wie ein gemeinsames Ziel im Wie und im Was. War auch dieser Teil der Ausstellung nicht gerade erregend interessant, so war er doch als Ganzes erfreulich: Haller, Albiker, Kolbe, dann Abbo, Radtke, Claus, Roeder mit schönen Arbeiten, gute Zeichnungen von Godenschweg und von Marcks eine begabte, aber recht problematische Gruppe, die ihm den Villa-Romana-Preis eingebracht.

Scharff enttäuschte mit seiner groß gedachten, aber leer gewordenen Theaterfigur. Aber auch bei der Malerei waren gerade die bekannten Namen mit ziemlich schwachen Leistungen nur vertreten: Hofer wie Kirchner, Nauen wie Spiro, Rottluff, Kalckreuth wie Hübner; bei Rohlfs wäre weniger mehr gewesen und Klinger sollte man von den Toten nicht immer wieder auferwecken wollen, am wenigsten mit seiner Malerei. Starkes boten Liebermann (sein wundervolles altes Kösener Bild), Slevogt, die beiden Caspar (jeder in seiner Weise), dann Heckendorf, Schinnerer, Clarenbach, König und von den Jüngeren, minder Bekannten: Adler, Fuchs, Gleichmann (sein etwas zu illustratives Zirkusbild erhielt den Preis der Continental-Werke), Kölberer, Kaus (Günther-Wagner-Preis), Kerschbaumer (Preis der Weberei zu Linden), Koertzinger, Kowalski, Kretzschmar, Moll, Mosson, Oberländer, Sarmatzki, Schmetz, Slavona, Seiffert-Wattenberg (Preis der Bahlsenkeks-Fabrik), Stegemann, Stehr, Strübe, Voigt und Wittmer. Damit sind freilich nicht alle guten Leistungen erschöpft, aber es sind die genannt, die uns am bemerkenswertesten schienen. Nein aber mußten wir sagen zu Felixmüller und Müller, zu Stuck und Kandinsky, zu Seewald und L. v. Hofmann. — Alles in allem: Die Ausstellung hatte gewiß ein gutes Niveau, sie war gewiß mit Sorgfalt und Strenge zusammengestellt und doch war sie abermals eine der vielen, vielzuvielen Ausstellungen, die mehr Umstände aller erdenklicher Art, mehr vergebliche Mühe kosten (man denke der tausenden zurückgewiesenen Arbeiten), als sie für den Aussteller, für den Betrachter und für die Sache der Kunst wert sind — wert sein können.

In nächster Nachbarschaft dieser Darbietung zeigte die sehr tätige, sehr klug geleitete Kestner-Gesellschaft eine Bildschau des jungen Belgien, die, in einen knappen Rahmen gespannt, zusammengehalten von der Kraft des gemeinsamen Lebensraumes, ein stärkeres Gepräge hatte, sinnvoller, lebendiger, entschiedener wirkte, als die repräsentativ gedachte, weit ausgebreitete, allzu diffus geratene des Künstlerbundes.

P. E.



ERICH MENDELSOHN, GESCHÄFTSHAUS RUD. PETERSDORFF, BRESLAU. 1927. ERKERFENSTERBAND VON INNEN



RUDOLF SCHLICHTER, FRAU BENDER. 1927



RUDOLF SCHLICHTER, PARTEIFUNKTIONÄR. 1927

AUSGESTELLT IN DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

RUDOLF SCHLICHTER

AUSSTELLUNG IN DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF

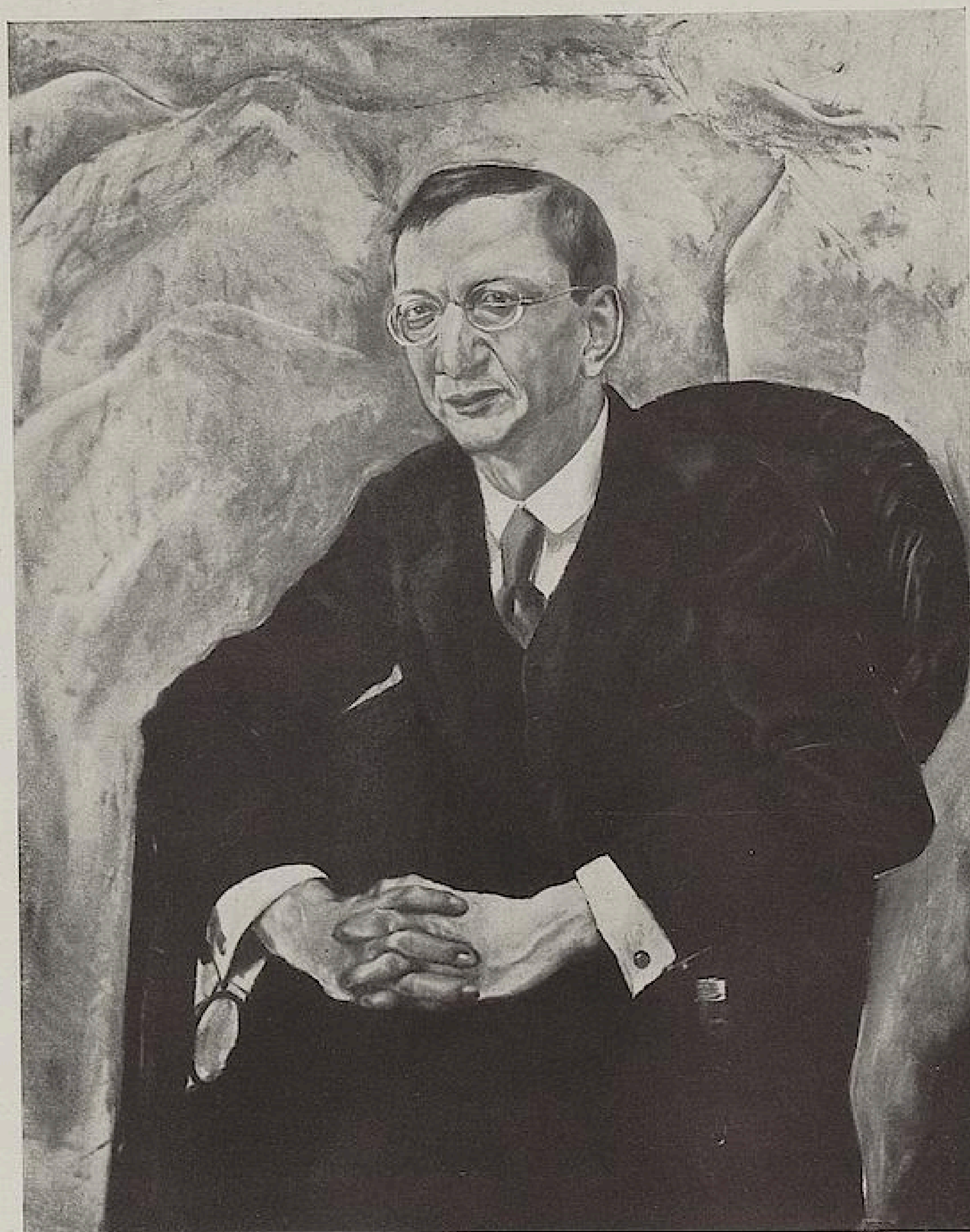
Schlichters Grundbegabung ist zeichnerischer Art. Auch in der umfassenden Ausstellung der Galerie Neumann-Nierendorf überzeugten die Zeichnungen am schnellsten und vollständigsten. Doch hat Schlichter sich auch als Maler verbessert. In dem Bildnis des Dichters Alfred Döblin ist er sogar über alles, was er bisher gemalt hat, sehr entschieden hinausgegangen.

Als Zeichner gehört Schlichter zu Grosz. In den Aquarellen ist er diesem sogar in einer nicht angenehmen Weise nahe. Er ist ihm dort sozusagen parteipolitisch nahe. In seinen Schwarzweiß-Zeichnungen ist er sich selbst gegenüber freier, auch hier in ähnlicher Weise wie George Grosz es sich selbst gegenüber ist. Es ist etwas Deutsches in dieser Art zu zeichnen. Irgendwie denkt man an Menzel und an altdeutsche Meister — durch Orlik hindurchgegangen. Man denkt an die Meister und an die Zeichenschule, doch ist es gute Schule. Vom Zeitprogamm scheint der Zeichner nicht allzu tief beeinflußt; es liegt über der Begabung nur wie ein Gewand, das jederzeit abgestreift werden könnte. Im Grunde handelt es sich um Menschendarstellung, um Charakteristik, um den aus der Erscheinung gewonnenen unmittelbaren Ausdruck. Wie es auch bezeichnend für Schlichter ist, daß ihn nur der Mensch interessiert, daß ihm alles zum Bildnis wird.

Die Malerei gehört, soweit sie sich absichtsvoll gibt, in den Begriff „Neue Sachlichkeit". Doch geht sie an vielen Stellen darüber hinaus. Es ist keineswegs aus den genau gemalten Teilen immer ein Ganzes geworden, doch ist das Streben zu malerischen Ganzheiten unverkennbar. Und es ist ein Streben mit immer besserem Gelingen. Das Auge sieht noch nicht gleichmäßig; Details fallen darum zuweilen heraus. Dann sieht das Auge auch wieder zu gleichmäßig; ein Seidenstrumpf, ein Schuh interessiert den Maler ebenso stark wie Kopf und Hände. Was eine erzwungene Objektivität ist, da das Interesse für die Erscheinung in Wirklichkeit sehr differenziert ist und einen Kopf keineswegs mit einem Kleiderstoff gleichsetzt. Dennoch kommt alles langsam ins Gleiche. Das Bildnis Döblins könnte als völlig gelungen bezeichnet werden, wenn Schlichter nicht geglaubt hätte, es seiner Phantasie schuldig zu sein, im Hintergrund eine Gebirgslandschaft anzudeuten, um das Bildnis so „ins Symbolische zu steigern". Zu solchen Kalkulationen gehört gar keine Phantasie, das ist so wohlfeil wie möglich und charakterisiert den Dargestellten in keiner Weise. Das Bildnis ist trotzdem gut. Wie es scheint, hat zu diesem Gelingen nicht zuletzt der Respekt beigetragen, den der Maler vor seinem Modell empfunden hat. Er hat es so gut wie möglich machen wollen,

so ähnlich, so ausdrucksvoll wie möglich. Solche Mühe belohnt sich immer. Der Dichter ist durchaus glaubwürdig dargestellt. Nicht zuletzt darum, weil der Blick immer wieder zum Kopf zurückgezwungen wird. Der Kopf aber ist vortrefflich gezeichnet und modelliert; er ist ebenso weit entfernt vom Photographischen — was man von den andern Bildnissen nicht immer sagen kann — wie von jener genialischen Willkür, die sich viel auf sich selbst zugute tut. Vertraut man diesem Bildnis — und es liegt kein Grund vor, es nicht zu tun —, so kündigt sich hier ein Bildnismaler an, dessen Namen man nennen darf, wenn man immer wieder nach einem guten jüngeren Porträtisten gefragt wird und kaum eine Antwort weiß. Die Begabung steht außer Frage. Der Fleiß ist offenbar groß. Sowohl die Zahl der im Jahre 1927 und in diesem Jahr schon gemalten Bilder beweist ihn, wie das sorgfältige Suchen nach richtigen Formen und richtigen Tönen. Was man in dieser hoffnungsvollen Ausstellung vermißt, sind ein paar persönlich gemalte Kopien nach Bildern alter Meister. Vielleicht befinden sie sich im Atelier; vielleicht entstehen sie in der Folge noch aus einem inneren Bedürfnis. Die alten Meister könnten Schlichter vielleicht schnell dahin bringen, zu überwinden und abzustreifen, was in seiner Malerei noch krampfhaft modern ist und darum ein wenig ängstlich und altmodisch wirkt.

Karl Scheffler.



RUDOLF SCHLICHTER, BILDNIS ALFRED DÖBLIN. 1928

AUSGESTELLT IN DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN



MAX BECKMANN, DER STRAND. 1927
AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE J. B. NEUMANN, NEW YORK UND DER GALERIE A. FLECHTHEIM

BEGEGNUNG MIT MAX BECKMANN

VON

RUDOLF GROSSMANN

Beckmann zeigte bei Flechtheim seine seit der Kriegszeit entstandenen Bilder. Im Katalog stellt der moderne Dogmatiker Thesen auf. Zu dem Dogma eines vorgefaßten Formwillens gehört aber auch sein Wille zur Sensation, zur Vergewaltigung der Objekte. Um deretwillen verehren auch die Frauen diesen „Robusto", sie setzen sich unterbewußt an die Stelle der Objekte. Er zeigt sich als fanatischer Zimmermann seines Raumes, verarbeitet dabei auch altmeisterliche und kubistische Anregungen. Seine Technik ist ausgezeichnet und klar. „Gebrochene Töne und Lokalfarben sind zu verwenden!" „Eine transzendente Mathematik der Seele bedingt die Konstruktion des Bildes!" — und seine Machtvollkommenheit, den optischen Eindruck der Welt zu verändern, wie er will, so lange er gestaltet. Auch diese mathematische Gleichung zwischen Ich und Welt ist mit Anstrengung und Wedekindscher Schärfe errechnet und streng kontrolliert. Trotzdem, manche Bilder sind sehr schön und man folgt gerne seiner freudigen Expansion, wenn der Krampf sich in einfachen, manchmal etwas zu einfachen, zu absichtlich primitiven Formen löst. Nach seiner Heirat mit Kaulbachs Tochter entspannte sich seine Kunst immer mehr, Blumen mit fast süßlichen Tönen, eine Troubadourstimmung, die sich selbst ironisiert, dringt manchmal durch. Wer nicht mit ihm geht, dem suggeriert er nichts, der muß ihn ablehnen. Denn er steht so sehr unter seiner eigenen Diktatur, daß seinen immer gespannten Muskeln das Idol seiner Selbst prall aufsitzt, ihn von sich besessen macht. In seinen vielen Selbstdarstellungen, in denen er in fast zwangsweiser Selbstkontrolle sich immer wieder greift, ist es am besten ersichtlich.

Anmerkung der Redaktion: Auch in Mannheim, in der Kunsthalle, war das gesammelte Werk Beckmanns ausgestellt, bevor es nach Berlin kam.

Beckmann kam vom Impressionismus, hat die Welt anfänglich tragisch gesehen, richtige „Malheurs" gemalt, wie Schwind von Piloty sagte. Im Krieg, als die Welt, vorher noch leidlich normal, sich an tragischen Schrecknissen überbot, überschrillte er sich, schlug um, geriet in das Grotesk-Komische, mechanisierte, malte Alpträume, reihte mit der Unlogik des Traumes real Gesehenes aneinander, hielt sich Wirklichkeit vom Leibe mit diesem Arrangement, mit diesem Gleichnis.

Er summte damals leichte Melodien vor sich hin, bevorzugte kleinrandige Strohhüte oder die geistig radikale Melone, sah aus wie ein ins Hypertrophische geratener Wunderknabe; aber zeitweise zogen sich seine Mundwinkel wieder tragisch verkrampft herab, seine Augen starrten weit geöffnet, irgendwas zwang ihn, diesen Stimmungsumschlag in immer neuen Selbstdarstellungen auszugeben. Er schleppte ihn mit in die Nachtbar, in die Eisenbahn; im Hotel konstatiert er ihn im Spiegel. Es entstehen „Selbst im Hotel" und viele andere Darstellungen dieses Selbst. Immer wieder muß er der Außenwelt sein eigenes pathetisches Ich gegenüberstellen oder sich in bramarbasierender Pose mit ihr messen. Vielleicht führt diese Spaltung erst zur Formung seines Weltgefühls.

Die Bilder in ihrer Gesamtheit, besonders die nach Kriegszeit entstandenen, vertragen sich schlecht. Sie haben so viel Ladestoff, daß sie sich selbst auseinandersprengen. Manche greifen Probleme von Rousseau, Braque, Picasso auf, sie werden mit sieghaftem Kinn heftig deutsch verarbeitet, die Malerei hat etwas Frankfurterisch-Provinzielles. Aber auch dieser Zug ist ganz bewußt. Kleinbürgerliche Häuser, knallfarbene Zäune und Schilder, Semaphore, Lastkrane, alles, was die Stadt



MAX BECKMANN, DAMEN AM FENSTER. 1928



MAX BECKMANN, KARNEVAL. 1925

AUSGESTELLT IN DER GALERIE A. FLECHTHEIM, BERLIN. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE J. B. NEUMANN, NEW YORK, UND DER GALERIE A. FLECHTHEIM

unkünstlerisch, mehr gebrauchsweis schafft, wird ihm zum fröhlichen, naivbewußten Ornament und wird in die Bildwirkung mit einbezogen. Kürzlich traf ich ihn auf der schönen Mainbrücke. Er sah auf die Puppenhäuser der Altstadt und auf all den sonnenvergoldeten Kleinstand längs des Mains. Schon deshalb, meinte er, lohne sich Frankfurt — und außerdem: auch anderswo, eingesperrt in sich selbst sei man ja ohnehin immer.



UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

In der Frühjahrsausstellung der Galerie Ferdinand Möller wurde ein Überblick des Werkes von August Macke gegeben. Eine Korrektur des Urteils wurde nicht nötig. Auch hier erwies sich der im Krieg gefallene Künstler als ein bescheidenes, für die Stille bestimmtes Talent, das gewaltsam in den Zeitexpressionismus hineingeworfen worden ist und dabei die Orientierung verloren hat. Was er gemacht hat, scheint schon lange, lange zurückzuliegen. Unter den sonst ausstellenden Künstlern gefiel der Magdeburger Johann Saß am besten, obwohl seine Bilder ein wenig an den frühen Heckel und Kirchner erinnern. Der Basler Martin Christ hat wenigstens gute Stellen. Philipp Bauknecht aber ist ganz und gar Programm.

In der Galerie Neumann-Nierendorf zeigte Max Pretzfelder, den wir bisher nur als Radierer kannten, Bilder aus Spanien. Halb gegenständlich, halb dekorativ; manches sieht aus wie Theaterdekoration. Es scheint, als hätte der Maler allzu spanisch sein wollen und als hätte er darüber Wesentliches vergessen.

Radierungen von Marc Chagall zu den „Toten Seelen von Gogol", die in der Galerie Thannhauser ausgestellt waren, überzeugten nicht. Man vermag selbst dann nicht zu folgen, wenn man den Roman genau kennt. Auch Chagall kommt immer noch nicht von der Manier los, zu tun als ob Unaussprechliches angedeutet wäre, während in Wahrheit nichts getan ist.

Ein neuer Name ist Ludwig Herthel. Er stellte viele Bilder in der Kunsthandlung Victor Hartberg aus. Eine gewisse dekorative Begabung ist vorhanden. Sonst aber räuspert und spuckt Herthel so sehr im Sinne von van Gogh und Munch, daß das Eigene nicht aufkommt.

Die Galerie Wiltschek zeigte eine Sammlung von Bildern englischer Künstler. Die Ausstellung hatte einen Seltenheitsreiz. Die englischen Maler und Zeichner geben sich alle wohlerzogen. Besonders interessierten Bilder von Walter Sickert, Duncan Grant und vor allem von Paul Nash (Eiderdaunen) und Allan Walton (Soldatenschänke). Unter den Zeichnungen interessierten zumeist die von Augustus John.

Die Arbeiten des Fürsten Albrecht von Urach, die die Galerie Ehrhardt & Co. ausstellte, sind zumeist Reisebilder eines kultivierten und künstlerisch gebildeten Mannes, der die Sprache seiner Zeit mit Glück beherrscht. K. Sch.

WIEN

Ernst Huber — Franz von Zülow.

Über einer kleinen Ausstellung in der Galerie Lechner liegt ein wienerischer, vielleicht noch mehr ein niederösterreichischer Duft, den zu analysieren verlockend erscheint. Es sind Aquarelle und Handzeichnungen, auch ein paar Ölgemälde von Ernst Huber und Franz von Zülow, die seit langem zum treuesten Heerbann der Kunstschaugruppe gehören; was beide verbindet, ist eine leichte Anspruchslosigkeit, eine schwebende Grazie, eine volksliedhafte Unbekümmertheit. Dieses „Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt" deutet die nahe Grenze ihrer Kunst an, ihre fehlende Problematik, ihre mangelnde Konsequenz, ihr Verzicht auf Letztes und Tiefstes. Neben diesem Gemeinsamen viel Trennendes: Huber ist der Sachlichere, Erdenfestere, Nüchternere, mehr Auge als Geist, beobachtend und berichtend, ein guter Erfasser des Charakteristischen und Besonderen; Zülow ist verträumter und verspielter, er lebt im Märchenhaften und wird ganz Mensch, nur wo er spielt, grotesk, unheimlich, überziert wie ein Stück Volkskunst. Aber auch wo er spielt, nicht restlos hingegeben, nicht bis dorthin fortgerissen, wo von allen Bindungen befreiter Kindersinn den Kuß der Elementargeister empfängt. Er bleibt ein Klee, der im Umkreis der Wiener Werkstätten gewachsen ist, wie Huber ein Vlaminck, dessen Banlieu bei Grinzing verläuft; bei beiden bedeutet diese Einschränkung sowohl Maßangabe als auch Lob. Bei der verbildeten Allerweltssprache der Malerei berührt es wohltätig, Leuten zu begegnen, die die lokale Mundart, die ihnen gegeben ist, ohne ins Gemeine zu verfallen, unverfälscht sprechen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist.

*

Charles Schuch, der Wiener, hat zeitlebens nichts mit Wien zu tun gehabt. Der Überblick über sein Werk, den die Sezession im Rahmen ihrer diesjährigen Frühlingsausstellung gibt, ist — außerhalb der Galerie des neunzehnten Jahrhunderts, in der er dank Dörnhöffers erfolgreichem Eingreifen sehr vollkommen vertreten ist — sein erstes Auftreten in Wien. Daß dieses erst ein Vierteljahrhundert nach dem Tod des Künstlers erfolgt, ist kein Zufall; seine Richtung war, so wienerisch er zwischen seinen Gesinnungsgenossen wirkt, doch der Gegenpol der Wiener Malerei seiner Zeit. Wie stark die heimatliche Tradition ursprünglich in ihm war, zeigen jene Werke, die noch vor den nachmaligen Münchner und Pariser Einflüssen entstanden sind, die spitz gepinselten kleinen Bildchen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, die in ihren Campagnamotiven an den italienischen Corot, in ihrer trockenen Detailfreude an die ältere Wiener Malerei erinnern. Diese Gruppe ist in der Ausstellung besser vertreten als die Arbeiten seines reifen Stils, in denen die vegetative Üppigkeit des Farbengeschmacks die süddeutsch-österreichische Sinnlichkeit Schuchs bezeugt. Darüber hinaus liegt ein weiteres wienerisches Element in dem Amateurmäßigen, Ausgeglichenen, letzter Konsequenz und Problematik Abgeneigten seiner Persönlichkeit. Jenes Körnchen Banausentum, das jeder beruflichen Übung — auch der der Kunst — anhaftet, widerspricht dem Wesen Schuchs; er, der nur ein einziges Bild verkauft hat, ist der Wiener Maler, wie Altenberg, der keinen Vers dichtete, der Wiener Poet und Alexander Villers, der überhaupt nur Briefe schrieb, der Wiener Philosoph ist. Es ist charakteristisch, daß hier Begabung weit weg von den gebahnten Wegen wächst und deshalb erst spät gefunden wird; nach fünfundzwanzig Jahren stellt diese Ausstellung — wiewohl etwas vom Zufall zusammmengetragen — die Frage, ob nicht Schuch — statt Klimt — der Maler gewesen ist, der die malerische Kultur des Vormärz mit den Bedürfnissen der Gegenwart verknüpft.

H. T.

PARIS

Auch in Frankreich feierte man den 400. Todestag Albrecht Dürers durch eine große Ausstellung seiner graphischen Werke: Albrecht Dürer, seine Meister und seine Schüler. Aus privatem Besitz wurden über hundertfünfzig Blätter zusammengetragen und zeugen durch die Qualität der einzelnen Stücke von der Liebe und Verehrung, die dem Meister und seiner Schule in Frankreich zuteil wurde. Die großen amtlichen Institute, wie die National-Bibliothek und die Graphischen Kabinette der Museen sahen im Hinblick auf diese langvorbereitete Ausstellung der Galerie Simonson davon ab, ihre eigenen Blätter zur Schau zu stellen. Louis Godefroy schuf in diesem Ensemble mehr als nur einen Überblick über die Meisterstiche. Er machte lebendige Kunstgeschichte und stellte die Zeit um Dürer in ihren reichen Wechselbeziehungen nach dem Norden und Süden klar. Die Blütezeit der deutschen Graphik mit Dürer in ihrem Mittelpunkt wird viele zur Vertiefung in diese Blätter verlocken und dazu beitragen, das Verständnis für die große Epoche der Kunst eines nachbarlichen Volkes zu wecken.

Das Gesamtbild der Ausstellung gewährt eine Entwicklungsgeschichte der Graphik von 1480—1530. Neben den auf starke Konturen in großem Format gearbeiteten Blättern eines Pollajuolo und Mantegna sehen wir die feingeschnittene Folge des Lebens Christi von Schongauer, die den jungen Dürer während seiner Lehrjahre am stärksten beeinflußt haben. Der stark lineare Charakter der vordürerschen Graphik wird hier besonders deutlich. Auch die Drucke des „Schatzbehälter" mit den Holzschnitten von Wohlgemut zeigen noch die reine Umrißzeichnung. Die Blätter des Meisters M.Z. (Martin Zazinger), Israel van Meckenem und Jacobo de Barbari vertreten den künstlerischen Stil zur Zeit des jungen Dürer. Der Meister selbst ist mit siebzig Blättern in meist vortrefflichen Drucken vertreten. Die frühen, seltenen Stiche, die heilige Familie mit dem Schmetterling, um 1495, der verlorene Sohn, der Fahnenträger von 1500, das große Glück, Adam und Eva 1504, die großen Meisterblätter von 1511, die Kanone von 1518, Christophorus von 1521 und Melanchton von 1526 sind die Marksteine seiner Entwicklung. Die Holzschnitte der Apokalypse, der Passion, des Hieronymus in der Zelle waren in einer reichen Auswahl zusammengestellt.

Die Wirkung Dürers auf seine Zeitgenossen und Schüler ist in weiteren siebzig Blättern gekennzeichnet. Hier ist die Auswahl oft willkürlich und zufällig. Es sind meist Stücke aus einer Zeit, da ganz andere Einflüsse den Künstler bewegten und Dürer nur eine ganz periphere Rolle spielte. Trotz allem ist die Zusammenstellung der Graphik eines Burgkmair, Baldung Grien, Altdorfer, Springinklee, Schäufe-

lein, Hans Sebald und Barthel Beham, Lucas Cranach, Lucas von Leyden, Holbein, Aldgrever, Hirschvogel, Lautensack und Goltzius eine erfreuliche und lobenswerte Tat, die die ganze Perspektive der künstlerischen Probleme des sechzehnten Jahrhunderts entrollen. Fritz Neugaß.

*

Im Anschluß an die Manet-Ausstellung der Galerie Matthiesen in Berlin hat nun auch Bernheim-Jeune einige fünfzig Werke des Meisters zusammengebracht und damit in sehr würdiger Weise die Reihe der bedeutenden Veranstaltungen fortgesetzt, die seit dem Jahresbeginn hier zu verzeichnen sind. Die Ausstellung stand wie die von Delacroix (bei Rosenberg) im Zeichen der „Société des Amis du Luxembourg". Was wiederum auch darin seinen Ausdruck fand, daß sich der Staat daran beteiligte mit Perlen wie dem „Balcon" und dem Zola-Bild, das von mal zu mal einen vollkommeneren Eindruck macht. Mit diesen waren noch einige andere Stücke vorher in Berlin zu sehen. Aus Hamburg kam das Porträt Henri Rochefort; auch Mallarmé und George Moore fehlten nicht. Überraschungen wie das stofflich reiche Elternbild, das Courbet wohl zu Dank verpflichtet ist, oder „la pèche", worin Watteau etwas kartonhaft in eine neue Handschrift umgesetzt erscheint, deuten an, daß man den Rahmen nicht engherzig spannte; doch fügten sie sich gut dem Ganzen ein. Bereits Gesagtes brauche ich hier nicht zu wiederholen. Besonderer Erwähnung würdig ist die Hängearbeit, die geleistet wurde. Sie war mustergültig.

Am gleichen Orte war unmittelbar vorher die dritte Jahresausstellung der Gruppe zeitgenössischer Malerei zu sehen. Man darf ruhig behaupten, daß eine entsprechende Ausstellung deutscher Künstler heute nicht nur einen ungleich interessanteren Anblick bieten würde, sondern tatsächlich wertvoller, originaler wäre. Wo ist die französische Geschmackskultur nur hingekommen! Mit diesen langweiligen Varietäten lockt man keinen grauen Spatz vom Dache. Weniger Namen hätten freilich weit mehr geben können. Von Bonnard war ein Fensterausschnitt da, so reich und zugleich so gewählt, wie man es sich nicht schöner denken kann. Dieser Sechzigjährige ist seiner Natur sicherer denn je. Es ist, als ob er so etwas wie das künstlerische Gewissen seines Landes verkörperte. Er bildet unsichtbar das heutige Zentrum der französischen Malerei. Auch Matisse zog den Blick auf sich. Im übrigen verschwand die ganze Gegenwart der Ausstellung vor Bonnards Bild.

Hermann Ganz.



RUD. SCHLICHTER, BILDNIS FRAU APFEL

AUSGESTELLT IN DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

ROM

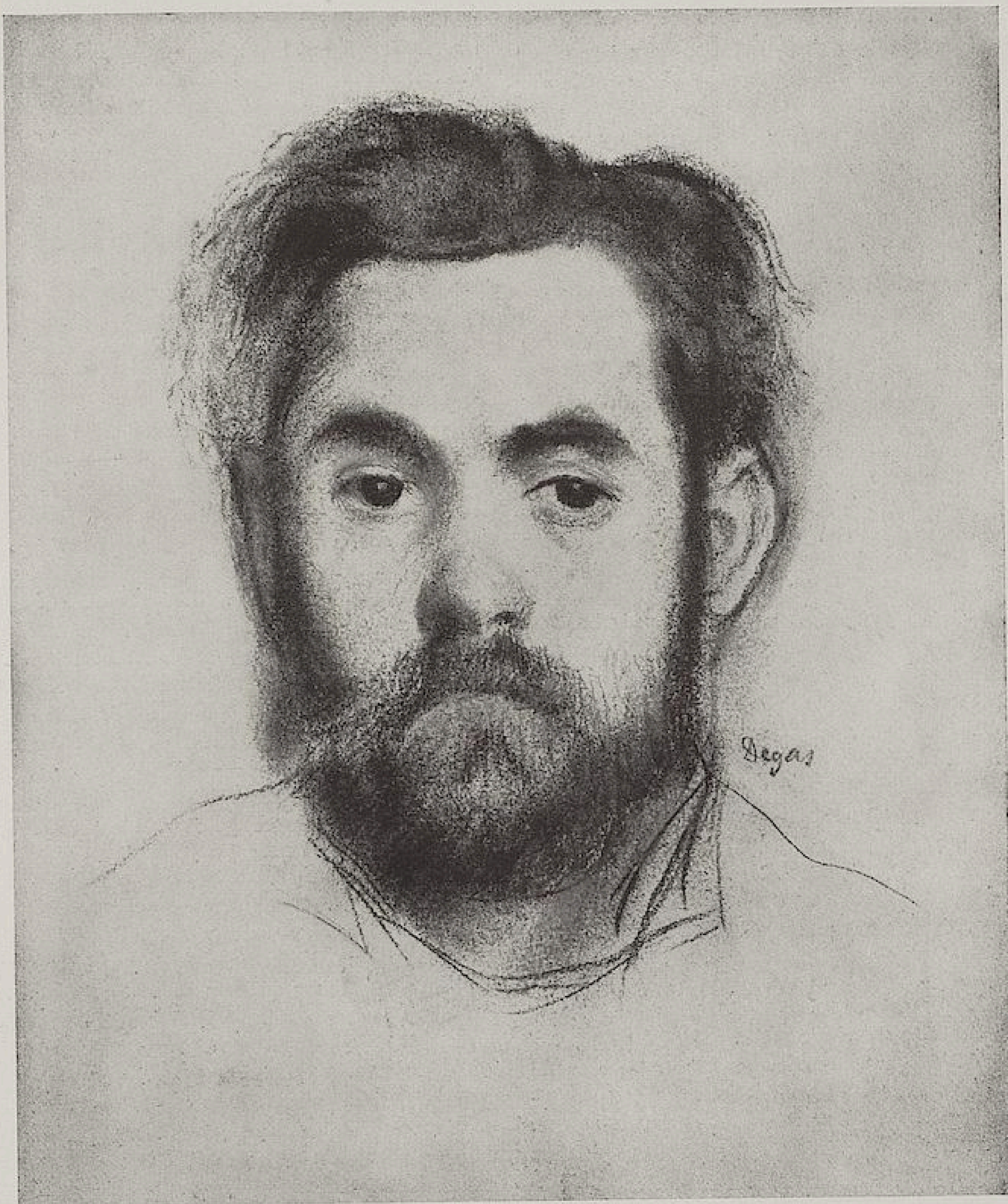
Die Architektur in Nordeuropa, vor allem in Deutschland und Frankreich, hat längst neue Wege eingeschlagen; in Italien baut man noch fast ausschließlich in dem protzigen Stil, den die „Gründerzeit" erzeugte. Es ist daher sehr erfreulich zu erfahren, daß auch unter den jüngeren italienischen Architekten eine starke Bewegung zur Erneuerung der Baukunst, zur Vereinfachung der Formen, ein Streben nach klaren und zweckmäßigen Bauwerken besteht. Welchen Umfang diese Bewegung einnimmt, zeigte eine große Ausstellung im Ausstellungspalast. 43 Architekten aus ganz Italien hatten Beiträge geliefert. Wenn auch erst wenige der ausgestellten Entwürfe ausgeführt werden konnten, so darf doch angenommen werden, daß eine so große Anzahl modern empfindender Architekten mit der Zeit Einfluß gewinnen wird.

Die Entwürfe umfassen alle Aufgaben der Architektur: Villen und Stockwerkhäuser, Restaurants und Hotels, Bäder, Theater, Ausstellungspavillons, Platzanlagen u. v. a. Einen großen Raum nehmen die Nutz- und Werkbauten ein, von den Zeitungspalästen, Fabriken, Autogaragen bis zu den Benzintanks und Straßenbahnstationen.

Die Großzügigkeit der Straßenwände, die ruhigen klaren Flächen vor allem der neuen deutschen Architektur haben die Italiener wohl beeinflußt. Doch ist die Anregung nicht genau übernommen. Man versucht durch schmale Risalite und Säulenteilungen der Einförmigkeit zu begegnen. Dadurch erscheinen viele Entwürfe übermäßig leicht und zierlich.

Gut sind die Serienhäuser von Guido Frette (Mailand). Gut ist auch die Garage für 500 Autos von Luigi Figini und Gino Pollini. Erwähnung verdienen das Lybische Hotel und der Zeitungspalast von C. E. Rava und Silvio Larco und die Privathäuser von Adalberto Libera. Aus Turin zeigte Gyra ein Kaffeehaus und einige Ausstellungsgebäude. Gyra und Cuzzi haben eine Garage für 1000 Autos entworfen, die etwas zu fein detailliert erscheint.

Am größten ist die Zahl der römischen Architekten. Hervorzuheben ist das „Albergo Diurno" von Ernesto Puppo. Großzügig wirkt in seinem kubischen Aufbau das umfangreiche Sportklubhaus von Parvis. Viettis starker Theaterentwurf nimmt eine besondere Stellung ein. Erfreulich ist das feine Talent Scalpellis, der sowohl Landhäuser wie Miethausbauten zeigt. Auch die Arbeiten von Marletta (Pension in Taormina und Kino) und Rustichelli (Theater und Blumen-



EDGAR DEGAS, BILDNISZEICHNUNG MR. JACQUET

AUSGESTELLT IN DER NEUERÖFFNETEN GALERIE BACHSTITZ, BERLIN

kiosk) verdienen hervorgehoben zu werden. Ein Planetarium für Rom hat Gaetano Minnucci entworfen.

Die ausgestellten Entwürfe zeigen im allgemeinen einen Weg zu guter, „razionaler" italienischer Architektur und das Bestreben, sich dem architektonischen Willen anderer europäischer Länder anzuschließen. —

Am 21. April, dem Tage der Gründung Roms, wurden verschiedene Säle in den staatlichen Antikenmuseen eröffnet. Das etruskische Museum ist um eine schöne Sammlung neuerdings gefundener Vasen und Bronzen und vor allen Dingen eine gutgeordnete Kollektion von Schmucksachen vermehrt worden. Im Thermenmuseum wurden zwei Zimmer mit interessanten frühchristlichen Werken und vier weitere Säle eröffnet, die die neuen Funde der Bauplastik, einige gute römische Statuen und viele Sarkophage enthalten. Ferner findet sich dort eine Anzahl hervorragender Bronzen, die meist im Tiber gefunden worden sind. Alles in allem eine erfreuliche Bereicherung, zu der sich die Ergebnisse der neuen Grabungen auf dem Palatin gesellen, wo durch die teilweise Beseitigung der Villa Mills vor allem das Haus des Augustus freigelegt wurde.

*

Die Mitglieder des „Gruppo Romano Incisori Artisti" zeigen im Palazzo Venezia Zeichnungen und Graphik, größten-

teils Landschaften. Die Italiener erstreben hier neue Bahnen, indem sie aus dem Stil älterer Meister ihre Kunst zu formen versuchen. Neben Thoma und Böcklin erkennt man auch das siebzehnte Jahrhundert, ohne bei dem einen oder bei dem andern überzeugt zu werden. Erfreulicher sind einige Blätter von Prencipe und Lino S. Lipinsky, die hin und wieder wuchtigere, große Formen sehen. Das Beste erreicht T. Berenson in den malerisch bewegten Städtebildern Italiens, den einzigen Arbeiten von wirklicher Qualität.

M. Goering.

CHRONIK

OPERNHAUS-UMBAU UND „ZAUBERFLÖTE"

Der Umbau des Berliner Opernhauses ist nach vielem Hin und Her fertig geworden. Das Haus repräsentiert sich von außen nun wie ein rechtes Kompromißwerk. Der alte Baukörper geht mit den An- und Aufbauten nur konventionell zusammen, alles Organische ist vernichtet. Besser geworden ist der von dem Denkmal und den Grünanlagen befreite Platz zwischen Opernhaus und Bibliothek. Um so deutlicher wird nun aber auch, wie sehr die Hedwigskirche in die Ecke gequetscht ist und wie unmöglich die aufgestockte Fassade der Dresdener Bank als Hintergrund ist. Damit muß man sich nun abfinden.

Im Innern ist der schöne Zuschauerraum wenig berührt, er ist nur gereinigt und neu vergoldet worden. Nicht dazugehörig wirken die Vorräume mit den engen Kassen, mit den Treppen zum Ersten Rang und mit der Konditorei unter dem Zuschauerraum. Dort spukt der Geist Oskar Kauffmanns.

Phantastisch ist der Bühnenraum. Was dort mit fahrbaren Plattformen, Hinter- und Seitenbühnen, versenkbaren und schnell zu erhöhenden Podien und mit Beleuchtungsanlagen los ist, setzt in Erstaunen. Diese maschinelle Anlage verführt geradezu zu Revueeffekten. Hier steckt der größte Teil der ausgegebenen Millionen. Bei der Führung wurde stolz versichert, daß es Ähnliches in der ganzen Welt nicht gibt.

Der Stolz scheint aber nicht ganz berechtigt. Die Leitung des Opernhauses hatte für die „Zauberflöte" neue Bühnenbilder bei Max Slevogt bestellt. Der Künstler ging gleich an diese ihm sehr willkommene Arbeit. Wie er sie zu lösen gedachte, können sich die denken, die die schönen Bühnenbilder zum Don Giovanni in Dresden kennen. Slevogt mußte aber erleben, daß seine Entwürfe — trotz der einzigartigen Maschinerien — als nicht ausführbar bezeichnet und zurückgewiesen wurden. Die Entwürfe versprachen Ungewöhnliches und waren technisch verhältnismäßig sehr einfach auszuführen. Die Arbeit ist dann Herrn Aravantinos übertragen worden. Es soll gegen diesen gar nichts gesagt werden; doch ist es wohl klar, daß er als Künstler, als Interpret Mozarts mit Slevogt, dem wir den prachtvollen, aus dem Geist der Mozartischen Musik gestalteten Radierzyklus der „Zauberflöte" verdanken, nicht verglichen werden kann.

Hier ist einmal ein bedeutender Künstler, für die Aufgabe geeignet wie keiner. Man fordert ihn auf, läßt ihn Entwürfe anfertigen und behandelt ihn dann wie einen Lieferanten, der den Ansprüchen nicht genügt. Anstatt von ihm zu lernen. Andere Nationen würden glücklich sein, wenn sich ihnen eine solche Möglichkeit bieten würde. Wenn schon das Verständnis für das Bildkünstlerische zu gering ist, um Slevogts Mitarbeit nach Gebühr zu schätzen, so sollte wenigstens der Sinn dafür lebendig sein, daß man einem Künstler dieses Ranges gewisse Rücksichten schuldig ist.

BERICHTIGUNG

Die in Heft VI, Seite 239 links abgebildete Landschaftsradierung ist nicht von Hans Thoma, sondern von Hermann Tiebert, Württemberg. Diese Tatsache ist vom Verfasser des Aufsatzes und von der Redaktion nicht bemerkt worden, weil das Signum H. T. dem Thomas ebenso ähnlich ist wie die stilistische Gesamthaltung der Arbeit dem Stil Thomas, weil das Blatt seit vielen Jahren schon im Kupferstichkabinett der Staatlichen Berliner Museen unter Thomas Namen geht und eben jetzt auch als dessen Arbeit dort ausgestellt war.



AUKTIONSNACHRICHTEN

Die Versteigerung der Huldschinsky-Sammlung

ist am 10. und 11. Mai in Berlin bei starker Beteiligung ausländischer Museumsleute und Kunsthändler und in Gegenwart eines übermäßig großen sensationslüsternen Publikums durchgeführt worden. So ziemlich die letzte bedeutende Berliner Sammlung alter Kunst hat sich aufgelöst — mit dem von Kundigen erwarteten Ergebnis, daß mit ganz wenigen Ausnahmen alle wertvollen Bilder für Deutschland verloren gehen. Den „Rubens", einen großen, weit geführten Entwurf zu einem der Bilder aus der römischen Geschichte in der Liechtenstein-Galerie, erwarb ein Berliner Privatsammler (M. 76000). Die „Alte Frau" von G. Dou kommt ins Kaiser-Friedrich-Museum (M. 28000). Die beiden galanten Darstellungen von De Troy sollen für einen Privatmann in Deutschland gekauft worden sein (M. 310000).

In der Reihenfolge der Bedeutung notiere ich die übrigen Hauptstücke: Rembrandt, Bildnis der Hendrickje (M. 570000, Duveen Broth.). Frans Hals, Bildnis des Malers Frans Post (M. 305000, Privatbesitz in Berlin?). Botticelli, Verkündigung Mariae (M. 210000, gekauft von einem deutschen Händler, der das Bild vermutlich bald nach



MAX SLEVOGT, GROSSE KIRSCHERNTE

ERWORBEN VOM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM IN KÖLN

Amerika bringen wird). Metsu, Das kranke Kind (M. 200000). Das übermäßig berühmte Stück, das auf der Steengracht-auktion noch höher bezahlt wurde, kommt ins Rijksmuseum nach Amsterdam. Sebastiano del Piombo, Frauenbildnis (M. 185000, Privatbesitz in Barcelona). Holbein, ein miniaturartiges Frauenporträt (M. 155000, der Londoner Firma Colnaghi zugeschlagen). G. Terborch, Der Brief (M. 165000, nach Holland verkauft). Von den drei Gemälden Jacob van Ruisdaels wurde das große, höchst effektvolle Stück mit der roten Ruine mit M. 61000 relativ niedrig bewertet und von einem deutschen Händler gekauft, die kleine Ansicht von Haarlem dagegen sehr hoch getrieben (M. 78000) nicht ohne Grund; die ganz kleine Fernsicht, eine Kopie aus dem neunzehnten Jahrhundert, hat schwerlich einen Liebhaber gefunden (M. 26000). Salomon van Ruysdael war mit zwei mittelgroßen Bildern ausgezeichnet vertreten. Die Flußlandschaft brachte M. 38000, die Winterlandschaft M. 19500. Beide Bilder vermutlich für Holland erworben. A. Cuyp, Die Kühe (aus der Königswarter-Auktion) M. 67000. A. Cuyp, Landstraße (M. 63000, von der Firma Knoedler, New York, erworben). Van Goyen, Flußlandschaft (M. 45000). Jan v. d. Heyde, Das Lustschloß (M. 41000). Hobbema, Waldlandschaft (M. 65000). P. de Hoogh, Das Konzert (M. 40000). W. Kalf, Stilleben (M. 44000). De Keyser, Bildnis einer Frau (M. 47000). Rembrandt, Die weinende Frau (M. 68000, die Echtheit dieses Bildes, d. h. Rembrandts Autorschaft, wurde diskutiert). Jan Steen, Das große Gastmahl (M. 70000, wurde dem holländischen Kunstkenner Lugt zugeschlagen). Jan Steen, Simson und Delila (M. 46000). G. Terborch, Junges Mädchen (M. 70000, dies besonders gut erhaltene und vortreffliche Bild fiel der Firma Colnaghi zu). Willem van de Velde, Der Strand von Scheveningen (M. 61000, dieses Meisterwerk, das früher in der Sammlung James Simon war, wurde verhältnismäßig niedrig bewertet). Von B. Bruyn war das große Männerbildnis ein ungewöhnlich gutes Werk (M. 57000), das Paar dagegen recht mäßig (M. 40000). Das Strigel-Porträt brachte M. 50000.

Unter dem Verlegenheitsnamen „Bugiardini“ wurde ein Frauenbildnis von hohem Stil für M. 79000 zugeschlagen. Da, wie verlautet, Duveen der Käufer war, dürfte für dieses Gemälde der Name Raphael, der vor vielen Jahren schon einmal davor genannt worden ist, bald von autoritativer Seite ausgerufen werden. — Dies wären die wichtigsten Nummern. Die Möbel, Bronzen und kunstgewerblichen Gegenstände, die namentlich am zweiten Tage verkauft wurden, erregten wenig Aufmerksamkeit. Im ganzen war die geschickt und klug von den Firmen P. Cassirer und Helbing geleitete Auktion ein Erfolg, der wenigstens mittelbar dem Berliner Handel und dem Berliner Kunstleben zugute kommen wird.

Es hat sich gezeigt, daß trotz der Teilnahmslosigkeit Amerikas für die kleineren holländischen Maler des siebzehnten

Jahrhunderts und trotz der finanziellen Schwäche der meisten europäischen Länder die Preise gehalten wurden, namentlich durch die gesteigerte Kauflust und Kaufkraft der holländischen Kunstfreunde. Daß Rembrandt, Frans Hals, Botticelli und Holbein, also die in den Vereinigten Staaten verehrten und begehrten Meister, heiß umstritten werden würden, war nicht zweifelhaft gewesen.

M. J. Friedländer.

GRAPHIKVERSTEIGERUNG BEI C. G. BOERNER

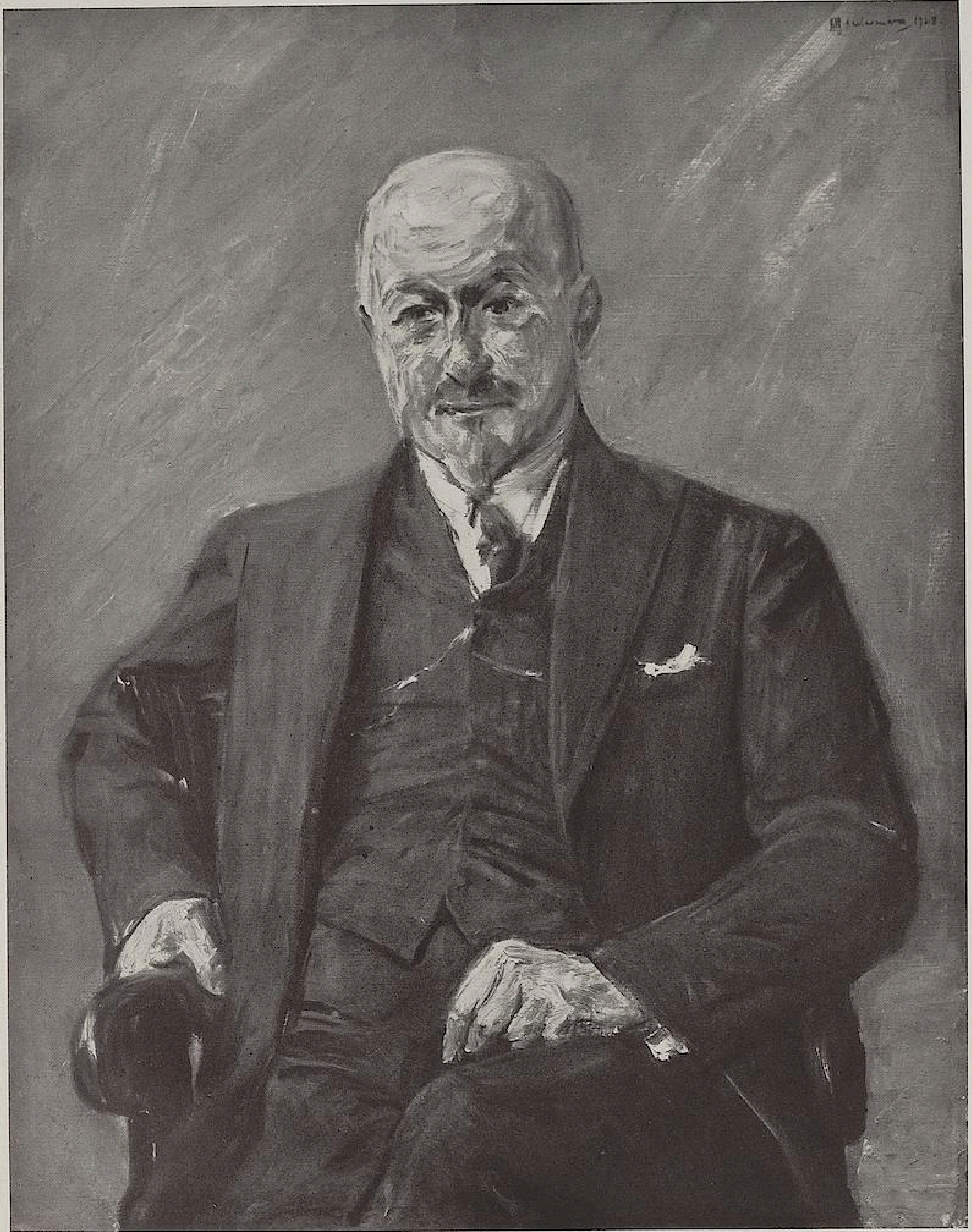
Wenn hier kürzlich betont wurde, wie wenig einfache Preis- und Namensnennung richtige Maßstäbe für die Beurteilung des Kunstmarktes abgeben, so trifft das in besonderem Maße für den Graphikmarkt zu. Gibt sich doch hier der Nichtspezialist nur zu leicht der Meinung hin, daß die Preise für einen Druck des gleichen Blattes auch vergleichbar sein müßten. Die Tendenz des Graphikmarktes geht aber augenblicklich auf eine äußerst scharfe Scheidung der einzelnen Druckqualitäten aus. Die sehr hohen Preise, die man für Abzüge von hoher Druckschönheit und guter Erhaltung erzielt, lassen ein sehr feines, in Zahlen ausgedrücktes Einstufen der minderen zu.

In der Auktion bei Boerner war diese Erscheinung besonders deutlich bei dem Rembrandtœuvre zu beobachten. Es enthielt zwei hervorragende Drucke der „Darstellung im Tempel", beides Exemplare von großem Ruf, das eine tiefdunkele, auf Japan gedruckte, hatte die Sammlungen Alferoff, Straeter und R. Gutkunst passiert, das zweite von lichterer Wirkung die Sammlungen Remy, Barnard, Davidson und Lewin. Als es am 15. November 1924 den Besitzer wechselte, kostete es M. 11000 (bei Davidson M. 120000 = ca M. 5 bis 6000), diesmal brachte es M. 36000 und wurde gegen einen Amerikaner und gegen einen Stuttgarter Sammler von einer Dresdener Sammlerin ersteigert. Die Preissteigerung allein in den letzten vier Jahren ist eminent. Das Exemplar der Sammlung Gutekunst hatte im Dezember 1920 in London — unter allerdings ungünstigen Umständen — £ 241 gebracht, ein Preis, der etwa dem des Davidsonexemplares entsprach. Es stieg diesmal bis auf M. 43000 und wurde von dem Londoner Händler Colnaghi wahrscheinlich für einen holländischen Rembrandtsammler ersteigert. Keines der anderen Rembrandtblätter erreichte auch nur einen annähernden Preis. Für Drucke, die sehr nahe an der ersten Qualität sind, sie aber nicht ganz erreichen, überschreitet man nur sehr ungern die Grenze von zehntausend. Die gleiche Beobachtung ließ sich bei Dürer machen, wo man nur für den „Ritter, Tod und Teufel" mit M. 16000 diese Grenze überschritt. Der Käufer war ein neuer amerikanischer Händler, der ein Fünftel der Million des Gesamtergebnisses der Auktion zahlte. Solche amerikanische Riesenkäufe verschärfen die an und für sich schon große Schwierigkeit der Beschaffung von Material. Zu dem durch keine Zahl zu beugenden absoluten Qualitätswillen auch der großen europäischen Graphiksammler — das eine der preistreibenden Momente — kommt als zweites, verstärkt durch die amerikanischen Käufe, das Moment der Seltenheit.

Das Schulbeispiel hierfür waren in der diesjährigen Auktion die frühen Italiener, Material wie es nur aus einer schon im Anfang des vorigen Jahrhunderts (bis 1852) zusammengebrachten Sammlung — Wettinischer Privatbesitz — kommen konnte. Die Seltenheit war hier in den weitaus meisten Fällen durch die Forschung absolut gesichert. Die Taxen waren nicht zu hoch angesetzt, da nicht wenige der Blätter sich in einem sehr ruinösem Zustand befanden. Die feine künstlerische Qualität, wie das Moment der Seltenheit ließen aber das Bedenken über den Erhaltungszustand zurücktreten, und unter Führung des Amerikaners Sessler zahlte man auch hier Riesenpreise, so für den bekannten florentinischen Stich „Kampf des Antäus mit Herkules" M. 24000 (auf M. 6000 geschätzt). Ein nordischer Primitiver, das „Urteil Salomonis" des Meisters FVB (ebenfalls sehr beschädigt) wurde mit M. 31000 bezahlt, eine „Beweinung Christi" von Meckenem mit M. 21000, das letztere Blatt von tadelloser Erhaltung und schönstem Druck. Die Preise der Boernerschen Auktion werden für den Markt bis zur Novemberauktion richtunggebend sein, da die meisten für den Graphikmarkt wirklich maßgebenden Leute persönlich anwesend waren, ganz gleich ob es sich um Amerikaner (5), Engländer (5), Franzosen (5), Holländer (2), Schweizer (2), oder Deutsche (in der Überzahl) handelte.

Erhard Göpel.

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. MAI, AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DR. ALFRED GUTTMANN

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



ÜBER FÄLSCHUNG ALTER BILDER

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

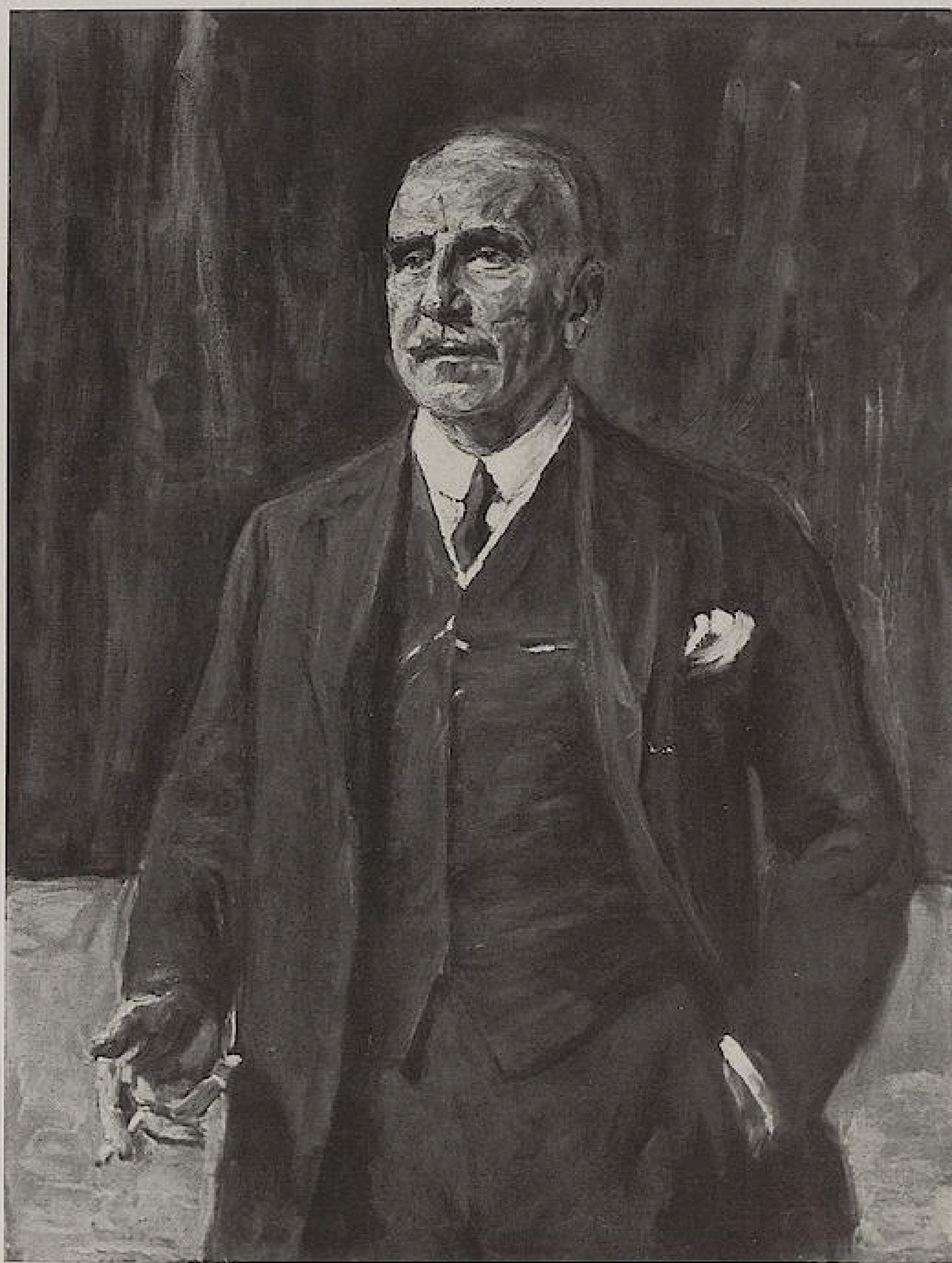
Der Bestand an käuflichen Werken von den alten Meistern wird mit jedem Jahre kleiner, weil stetig ein Teil der auf dem Markt erscheinenden Stücke in öffentliche Sammlungen übergeht und damit für immer dem Handel entzogen ist. Deshalb wird die Jagd nach denjenigen Dingen, die dem Zeitgeschmacke begehrenswert erscheinen, hitziger, und die Preise werden emporgetrieben, zumal da der Kreis der Liebhaber sich immer mehr ausdehnt. Der Rückgang der Sammelpassion in den alten Kulturländern, der hauptsächlich auf wirtschaftlicher Bedrängnis beruht, wird reichlich aufgewogen durch die steigende Teilnahme der Museen und Privatleute außerhalb Europas, im besonderen durch die Kauflust in den reichen Vereinigten Staaten. Da die Nachfrage, wenigstens auf einigen Gebieten, das Angebot übersteigt, wächst der Anreiz zur Fälschung.

Die Herstellung scheinbar alter Meisterwerke ist leichter und schwerer geworden. Die Aussicht, erfolgreich zu fälschen, nämlich den Sammler zu täuschen, ist insofern gestiegen, als kunsthistorische Bildung weithin, auch in die Kreise der Fälscher, gedrungen ist, das Verständnis für die Technik und den Stil der alten Meister zugenommen hat. Aus demselben Grund und etwa in demselben Grad ist den Fälschern der Erfolg erschwert, da die Detektive an mißtrauischem Scharfblick bei immer mehr spezialisiertem Studium ebensoviel gewonnen haben wie die Betrüger an Raffinement.

Wer einen „Memling“ herstellen will, ohne Memling zu sein, also ein Bild, das als „echt“ durchschlüpft, steht vor einer heikeln Aufgabe. Zunächst verfügt er nicht über die Pigmente und Malmittel, die Memling verwendet hat, und das technische Verfahren des alten Meisters ist ihm verborgen. Er muß versuchen, mit seinen Mitteln hervorzubringen, was Memling mit anderen Mitteln erreicht hat. Sein Tun wird in noch höherem Grad unnatürlich und verzweifelt, weil er nicht nur wie Memling, sondern auch wie die Zeit zu arbeiten hat. Die Farbschicht des alten Bildes hat

sich im Laufe der Jahre verändert. Merkmale des Alters sind vorzutäuschen, Runzeln aufzuschminken, naturgesetzlich Gewordenes ist künstlich herzustellen.

Ein Kennzeichen der Echtheit ist die Sprungbildung der Farbschicht und des unter der Farbschicht liegenden Kreidegrundes. Sie bereitet dem den technisch vorgeschrittenen Fälschern geübt. Das mit der Hand gezogene Netz der Risse unterscheidet sich nach Verlauf und Erscheinung so stark von dem „echten", daß ein mit der Lupe bewaffnetes Auge auf diese Art schwerlich getäuscht werden kann. Die Fälscher haben Mittel entdeckt, etwas wie wirkliche Sprungbildung her-



MAX LIEBERMANN, BÜRGERMEISTER DR. PETERSEN

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Fälscher Sorge, und er wendet verschmitzte Künste an, um den Kenner, der diesem Merkmal aufmerksame Beachtung schenkt, irre zu führen. Die Nachahmung der Risse durch Zeichnen mit hartem Bleistift auf der neuen Farbe oder durch Einritzen mit einem spitzen Instrumente wird von harmlosen Restauratoren, aber kaum noch von vorzurufen, indem sie die neue Farbschicht mit einem Lack überziehen, der, durch Erhitzung zusammengezogen, springt und die darunter liegende Farbe auseinanderreißt. Der Kreidegrund aber bleibt bei diesem Verfahren glatt und ungeborsten, während die echte Sprungbildung vom Grund ausgeht. Man braucht also nur durch Abputzen der

Farbe den Grund an irgendeiner Stelle freizulegen, um die oberflächliche Sprungbildung als Arbeit des Fälschers zu erkennen.

Weit gefährlicher ist die Verwendung alter Bildtafeln mit echt gesprungenem Kreidegrund. Es gibt genug wertlose und schlecht erhaltene alte Bilder, die für wenig Geld erhältlich sind. Der Kreidegrund, den er ganz oder teilweise bloßgelegt hat, so mit neuer Farbe zu bedecken, daß die Sprungbildung sichtbar bleibt. Zur Erreichung dieses Zieles tupft er mit spitzem Pinsel auf die kleinen Flächen zwischen den Rissen oder lasiert mit durchsichtigen Farben.

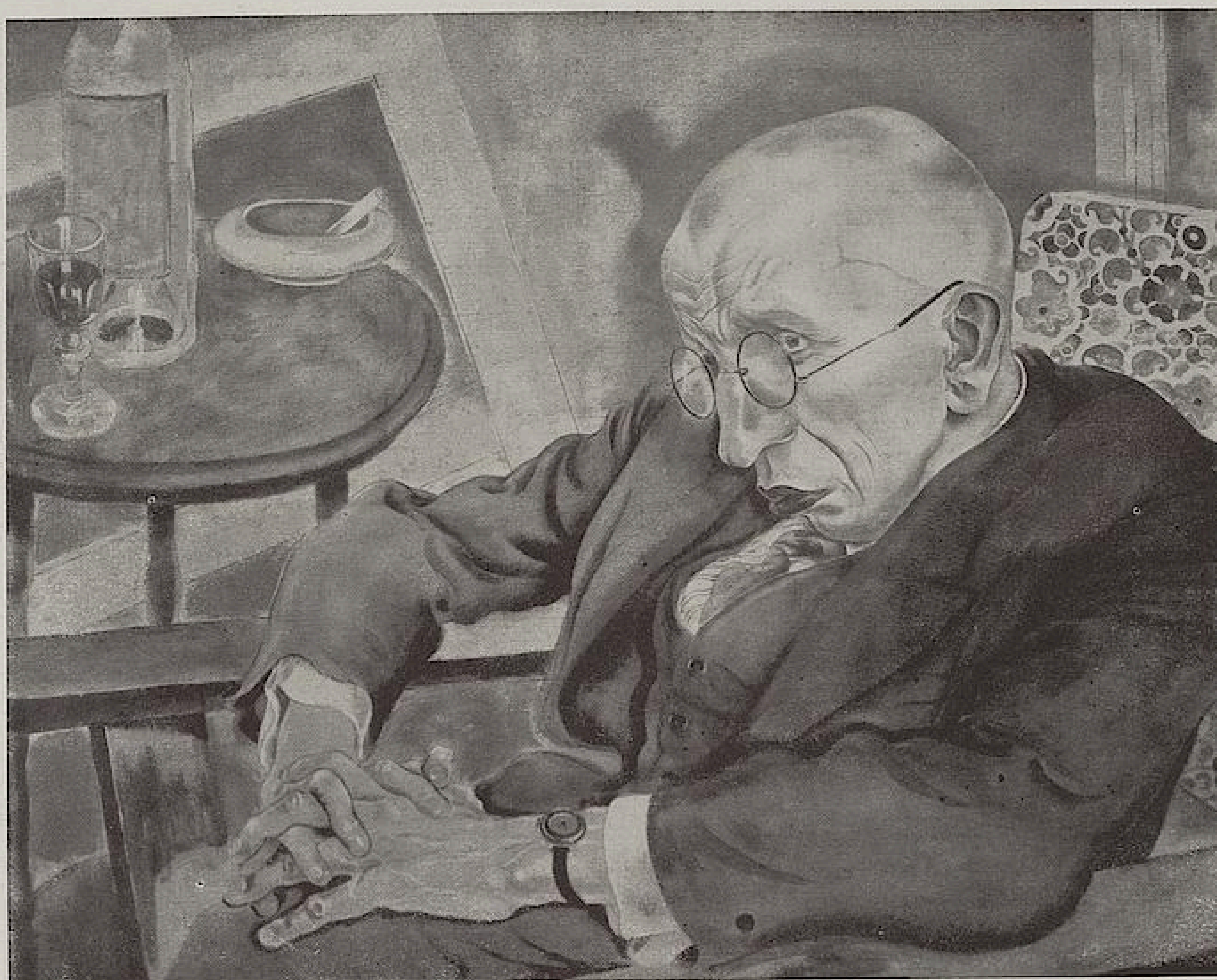
Die alte Bildtafel trägt noch Reste der ursprünglichen Malerei, den Umriß der Zeichnung, Teile der echten Farbe. Der Fälscher kann das Alte fortputzen, aber auch ganz oder teilweise stehen lassen. Im zweiten Falle beginnt er, sich als Restaurator zu fühlen. Da das Quantum des Erhaltenen in unendlich vielen Graden größer oder kleiner sein kann, ist die Grenze zwischen Fälschung und



AUG. WILHELM DRESSLER, DER MALER

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Fälscher, der eine alte Tafel zur Grundlage seines Falsifikates macht, hat sich in dem heimlichen Streite mit dem Kenner erhebliche Vorteile verschafft. Holz und Kreidegrund bieten dem kritischen Auge keine Blößen, und ihre einwandfreie Beschaffenheit schläfert die mißtrauische Aufmerksamkeit ein. Der Fälscher steht vor der Aufgabe, den echten



GEORGE GROSZ, BILDNIS DES DICHTERS MAX HERRMANN-NEISSE

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Restaurierung fragwürdig. Entscheidend bleibt die Gesinnung, die Moral, die Tendenz der Arbeit. Der Restaurator konserviert mit ängstlicher Sorgfalt und ergänzt nur im Notfalle, der Fälscher dagegen arbeitet selbstbewußt in dem Wahn, es mindestens ebensogut zu machen wie der alte Meister; er entfernt rücksichtslos erhaltene Teile, die ihn bei seiner auffüllenden Arbeit stören und verwandelt die Ruine des alten Bildes, die er keineswegs schonend behandelt, in den nach seinem Geschmacke vollkommenen Neubau.

Solche Bastarde bilden die bedenklichsten Bestandteile des kunsthistorischen Materials.

Alt und fromm geworden, arbeitet der Fälscher als Restaurator, und seine Fälschungen sind ehrlich im Vergleich mit seinen Restaurierungen, die technisch viel raffinierter als die Leistungen der unschuldigen Restauratoren, die Forschung aufs ärgste irritieren.

Die angedeuteten Prozeduren sind zu erkennen durch scharfe Beobachtung der Materie, einer Beobachtung, die der des Naturforschers gleicht. Die übliche Prüfung des Farbstoffes durch alkoholische Essenz, die das neue Pigment auflöst, der das alte widersteht, wird in vielen Fällen die Entscheidung herbeiführen. Untrüglich ist dieses Experiment aber nicht. Gerade dieser Art der Untersuchung sind die Fälscher gewärtig und haben Mittel gefunden durch Verwendung von Pigmenten, die vom Alkohol nicht gelöst werden, sich gegen Entlarvung zu schützen.

Wenn das Falsifikat im Technischen von dem echten Werke nicht zu unterscheiden ist, so wird es dem feinfühligen Kunstfreund immer noch anstößig sein durch Mangel an Stillogik. Wer einen „Memling“ herzustellen unternimmt, wagt sich an ein aussichtsloses Unternehmen, weil die seelische Disposition des Fälschers anders ist als diejenige des ehrlich, naiv und spontan schaffenden Künstlers. Dieser Unterschied muß in der sichtbaren Form spürbar werden, auch wenn der Nachahmer sich mit außerordentlicher Geschicklichkeit und ein-

dringendem Studium in das Wesen des nachzuahmenden Vorbildes eingelebt hat, wie ja auch die nachgeahmte Handschrift von der natürlichen abweicht. Der Künstler schafft unwillkürlich, aber subjektiv willensfrei, der Fälscher willkürlich, aber subjektiv unfrei. Alle Falsifikate verraten sich, von anderen Mängeln abgesehen, durch pedantisch ängstlichen Vortrag. Der Fälscher darf sich nicht gehen lassen, darf seinem natürlichen Geschmacke nicht folgen, muß mit kalter Überlegung, peinlicher Behutsamkeit und schielendem Auge arbeiten. Aussicht auf Gelingen hat er, so lange er genau kopiert; jede Regung der Selbständigkeit verstrickt ihn in Gefahren.

Will er zum Beispiel das Kostüm einigermaßen frei gestalten, so stellt sich heraus, daß er von der Kleidung vergangener Zeiten verzweifelt wenig weiß. Er kennt etwa den Hut, wie er um 1520 getragen wurde, im Umriß, in der Erscheinung, aus alten Bildern, nicht aber das verborgene Innere, die Nähweise, die Konstruktion. Ändert er die Haltung des Kopfes, will er eine Ansicht des Hutes bringen, die von der im Vorbilde gesehenen auch nur ein wenig abweicht, so enthüllt er Unkenntnis von Tatbeständen, da er und wir von dem Sichtbaren der Vergangenheit nicht viel mehr erfahren haben, als was uns der Spiegel der Kunst gezeigt hat.



GEORG WALTER RÖSSNER, DIE MALERIN FRL. LEONORE BRENNERT

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Ist das Falsifikat nichts als eine korrekte Kopie, so wird es durch Vergleichung mit dem bekannten Urbilde leicht entlarvt. Deshalb wählen die Fälscher vorzugsweise ein kombinierendes Verfahren, indem sie kopierend nach mehreren Vorbildern ein scheinbar originales Gebilde zusammensetzen. Damit begeben sie sich in die Gefahr, heterogene, stilistisch nicht zueinander passende Teile zu einem zwiespältigen Ganzen zu vereinigen.

Ein Kopf im Stil Jan van Eycks, in einigen Teilen nachgezeichnet einem bekannten Original, dabei ein landschaftlicher Grund im Stile Rogers van der Weyden, die Hände, stark bewegt, einem Gemälde von Joos van Cleve entlehnt. Der Mann





HEINR. STEGEMANN, CINTHIA — ARTHUR DEGNER, FRAUENBILDNIS

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

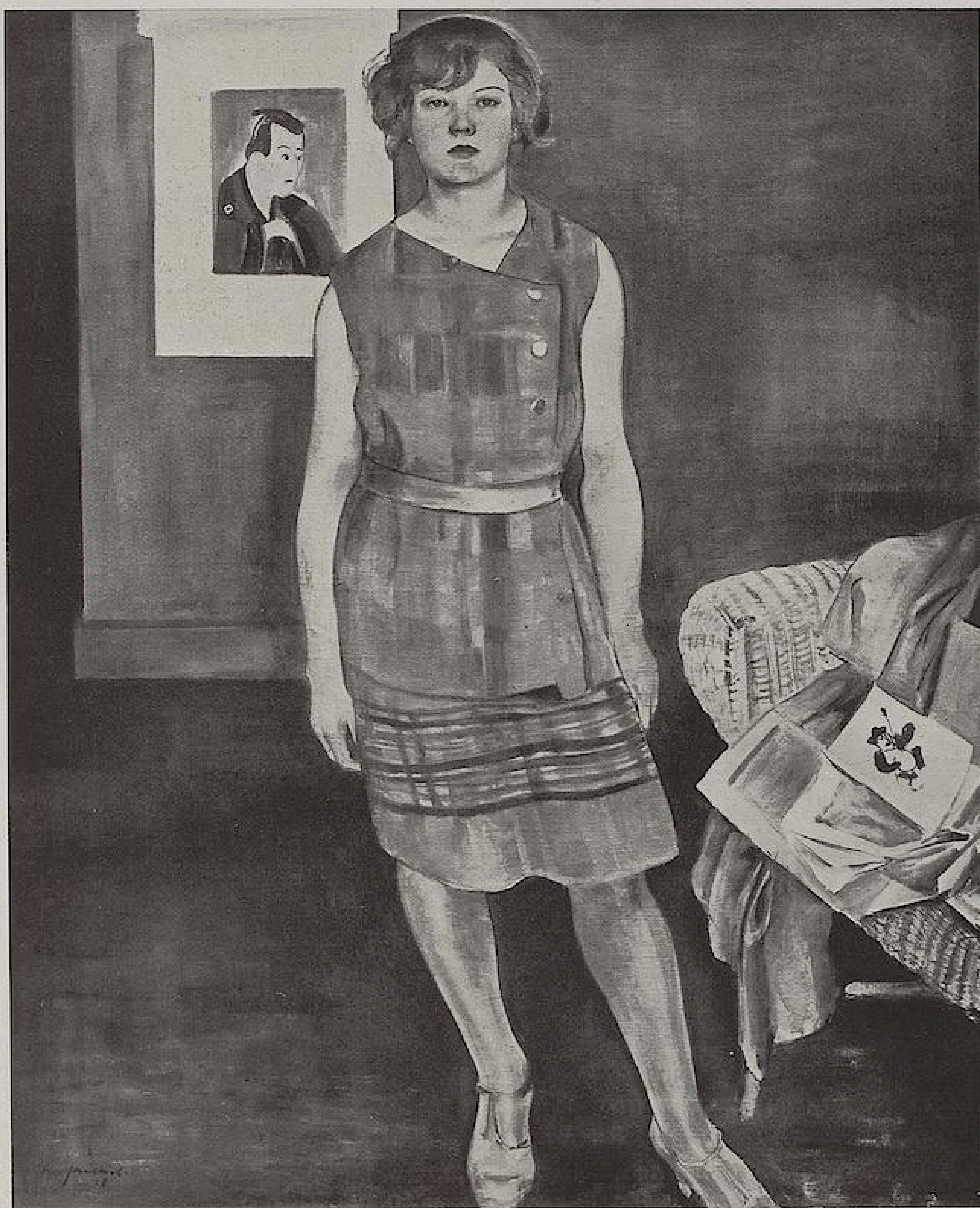
hat einen Hut auf, wie man ihn 1515 trug, und trägt einen Vollbart, der, im fünfzehnten Jahrhundert verpönt, erst um 1520 Mode wurde.

Noch ehe man die Herkunft der Teile erkannt hat und den Betrug erweisen kann, fühlt man vor so unorganischen Gebilden, daß etwas nicht stimmt, daß der Zusammenhang mangelt, daß Malweise und Motive, Vortragsart und Sehweise nicht zueinander passen. Jede selbständige Erfindung des Fälschers führt zu Mißverständnis, wie jede Kombination zu Diskrepanz.

Füllt der Fälscher eine alte Bildtafel auf, die ihm in schadhaftem Zustand in die Hände gefallen ist oder die er verputzt hat, um die grobe echte Form durch eine feinere zu ersetzen, so ergeben sich Widersprüche von subtiler Art, die vergleichsweise schwer zu erkennen sind. Die Sprungbildung im Kreidegrund ist echt und an einigen Stellen sogar auffällig sichtbar, an anderen Stellen aber nicht oder minder deutlich oder von anderer Art, nämlich dort, wo der Fälscher sorgfältig modelliert hat. Die „veredelnde" Arbeit erstreckt sich zunächst auf die Köpfe, die vorsichtig gerundet mit auflasierten Schatten, geschniegelt, opak und mit unvermeidlich modernem Ausdruck neben den durchsichtigen Gewändern stehen, in denen die alte Farbe erhalten und wenig durch Lasur verändert ist. Echte Bilder sind durchweg gut oder mittelmäßig oder schwach, solche Mischlinge fallen auf durch ungleichmäßige Qualität, indem echte Derbheit neben falscher Feinheit einen quälenden und verwirrenden Eindruck macht.

Meine Ausführungen scheinen zu dem Schluß zu führen, daß ein Kenner durch Fälschungen nicht getäuscht werden könne, daß organisch Entstandenes von Machwerk unter allen Umständen zu unterscheiden sei.

Von Zeit zu Zeit werden aber Reinfälle angesehener Kunstforscher mit schadenfroher Sensationslust begrüßt. Der Laie zieht nicht ohne Befriedigung aus solchen Vorkommnissen den Schluß, es gäbe keine zuverlässige Sachkunde auf dem Gebiete der Kunst. Eine plumpe Denkweise vermag nicht mit Wahrscheinlichkeiten zu rechnen. Entscheidend für den Rang des Kenners ist das Zahlenverhältnis der richtigen zu den falschen Urteilen. Unfehlbarkeit ist nicht zu erwarten. Schließlich irren sich auch Richter und Ärzte.



WILLY JAECKEL, STEHENDES MÄDCHEN
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

Wenn der einmalige Irrtum des Kunstkenners ihn und seinen Beruf zu diskretieren droht, was wieder zur Folge hat, daß er sich mit ungemeiner Hartnäckigkeit gegen das Eingeständnis seines Fehlers zu wehren pflegt, so mag dies in dem besonderen Wesen des Kunsturteils seinen Grund haben. Das Kunsturteil ist unkontrollierbar und unbeweisbar. Der Laie kann nicht begreifen, wie es zustande komme. Es wird im Vertrauen auf Autorität hingenommen. Der Kenner tritt auf wie ein Zauberer, den als einen Charlatan zu entlarven die von Leichtgläubigkeit zu Mißtrauen überspringende Menge nur allzu gern bereit ist.

Erfahrungsgemäß sind angesehene Kenner zumeist Fälschungen zum Opfer gefallen, deren Art neu war. Das heißt: die ersten Produkte eines Fälschers sind die gefährlichsten. Offenbar ist es leichter zu bemerken: dies ist eine Arbeit von jener verdächtig gewordenen Art —, als zu urteilen: dies

kann nicht echt sein. Die positiven Eigenschaften der Fälschung verraten sich eher als die negativen.

Der Blick ist nicht dauernd scharf eingestellt, das Mißtrauen nicht stets wachsam. Äußerliche Umstände bei Vorführung des Gegenstandes können die kritische Bereitschaft vermindern. Wird das Kunstwerk etwa von einem angesehenen Händler zu hohem Preis mit überzeugender Sicherheit vorgestellt, so vergißt der Kenner leicht, sich die Frage nach der Echtheit zu stellen.

Man kann im Angesicht einer elektrischen Bogenlampe ein lyrisches Gedicht auf den Mond verfassen, so lange man die Lampe für das Gestirn hält, aber nur so lange. Der „gesunde Menschenverstand" erlaubt sich hier den Zwischenruf: also ist der Eindruck nichts als Einbildung. In der Tat ist der ungemein verwickelte Vorgang des ästhetischen Genusses in unerwartet hohem Grade durch Vorurteile bestimmt und setzt eine seelische Disposition voraus, die aus früheren Blickerlebnissen stammt.

In der Lust an den Schöpfungen der alten Meister steckt historisches Wissen, Freude an Bildung, Ehrfurcht vor dem Alter. Der Meistername weckt Empfindungen, die den gegebenen Formen- und Farbenkomplex überfluten und die Schärfe der Beobachtung herabsetzen. Der Eindruck, den echte Memling-Bilder hervorgerufen haben, und der im Gedächtnis lebt, kann bei aussetzender Sehschärfe durch falsche geweckt werden.

Seltsamerweise haben Falsifikate vor der Enthüllung öfters Enthusiasmus in hohem Grade hervorgerufen, und der laute und allgemeine Beifall, der ihnen zuteil wurde, trug dazu bei, den kritischen Blick einzuschläfern. Wie erfolgreich der Kunstforscher sich auch bemüht hat, in die Gestaltungsweise der Vergangenheit einzudringen, wie ehrlich und tief seine Liebe für die alten Meister sein mag: die Zeitkluft ist nie ganz zu überbrücken. Etwas hart Fremdartiges, unserem Geschmacke nicht Gemäßes bleibt in der Formwelt der Ahnen wirksam, was freilich selten eingestanden wird. Das Falsifikat, einmal durchschaut, ein verächtliches Nichts, besitzt vor der Enthüllung den doppelten Reiz — als das vermeintliche Werk eines großen und angesehenen alten Meisters und als das Produkt eines in seinem Geschmack uns verwandten Zeitgenossen. Der falsche „Memling" mag vielen der erste „Memling" sein, den sie ehrlich bewundern.

Der erfahrene Kenner, der sich Autorität erworben hat, seine Überlegenheit fühlt und keine Kritik mehr zu fürchten braucht, verliert leicht in der Routine der Berufstätigkeit jene Furcht vor Irrtum, die seine Aufmerksamkeit anstachelt und das Instrument der Beobachtung scharf erhält. Der Meister darf nicht aufhören, sich als Schüler zu fühlen. Durch Übung an den Punkt gelangt, wo er sicher zu sein wähnt, ist er am nächsten der Gefahr, einer Täuschung von neuer Art zum Opfer zu fallen.

Beruht die Fähigkeit des Kenners auf der Intensität seiner Blickerlebnisse, auf der Reinheit und Deutlichkeit seiner Erinnerungen, so kommt der berufsmäßige Expert, der, wie die Dinge liegen, weit mehr mittelmäßige, schlecht erhaltene und dubiöse Bilder zu Gesicht bekommt als gute und einwandfreie Meisterwerke, in Gefahr, sein Gedächtnis, dessen Kapazität begrenzt ist, allzu sehr mit zwittrigen Vorstellungen zu belasten. Hat er geirrt und ist er sich seines Fehlers nicht bewußt geworden, so vergiftet die falsche Vorstellung seine bildnerische Phantasie, und er tritt von nun an mit einem gleichsam verbogenen Maßstab an die Kunstwerke heran. Dem dauernden Kampfe mit den Fälschern wird er nur gewachsen bleiben, wenn er durch unermüdliche Betrachtung des Echten und Zweifellosen seine Urteilskraft immer wieder stählt und auffrischt.



EMIL ORLIK, DIE MANSARDEN
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

DIE FRAGE DER EXPERTISEN

VON
HANS TIETZE

Das Expertierwesen in jener Form, die Vertreter der Kunstwissenschaft und des Kunsthandels in steigendem Maße als schädlich empfinden, ist das Ergebnis der wirtschaftlichen und sozialen Wandlungen, die sich in den letzten anderthalb Jahrzehnten vollzogen haben; schon während des Krieges — in der Kunstchronik vom 23. März 1917 — habe ich, wenn ich nicht irre als erster, auf den gefährlichen Giftkeim hingewiesen, der sich da vorbereite. Aber die Vorschläge, zu denen ich kam, gleichen einigermaßen denen, zu denen Geheimrat Friedländer bei seiner neuerlichen Erörterung der Frage gelangte, darin nämlich, daß sie den Kern des Übels nicht treffen. Den Sammlern beherzigenswerte Ratschläge zu geben, ist fruchtlos, denn die Ursache jener beklagten Auswüchse liegt ja eben darin, daß es die Art von Sammlern nicht mehr gibt, an die solche Ratschläge sich erfolgreich wenden könnten. Der typische Sammler von heute hat wahrscheinlich ebensoviel Freude an den Dingen wie seine Vorgänger, er ist häufig nicht minder leidenschaftlich und ästhetisch beteiligt als sie, aber er hat weder die Zeit noch die umfassenden Kenntnisse, die da-

mals als Teil der allgemeinen Bildung galten; und weil er seine Leidenschaft in kurze Augenblicke konzentrieren muß, ist er angewiesen, sicher zu gehen, sich auf Autoritäten zu stützen, die ihm gleichzeitig für seine unvergleichlich erheblichere finanzielle Investition Sicherheit bieten. Der heutige Sammler will nichts Unsicheres entdecken, sondern Sicheres besitzen; er fühlt sich gedeckter, wenn ein Fachmann von Rang und Namen verkönnen wir vielleicht die Einflüsse bekämpfen, die von ihr ausgehen und das wissenschaftliche Denken über Kunst durchsetzt haben und durchsetzen? Vom Standpunkt der Kunstwissenschaft liegt hier der Krebsschaden des Expertierwesens.

Daß Fachmänner dadurch in ihren Urteilen von den Interessen des Kunsthandels abhängig werden, scheint mir nur die gröbste Form der Korruption zu sein; daß auch sie vorkommt, ist nicht in Ab-

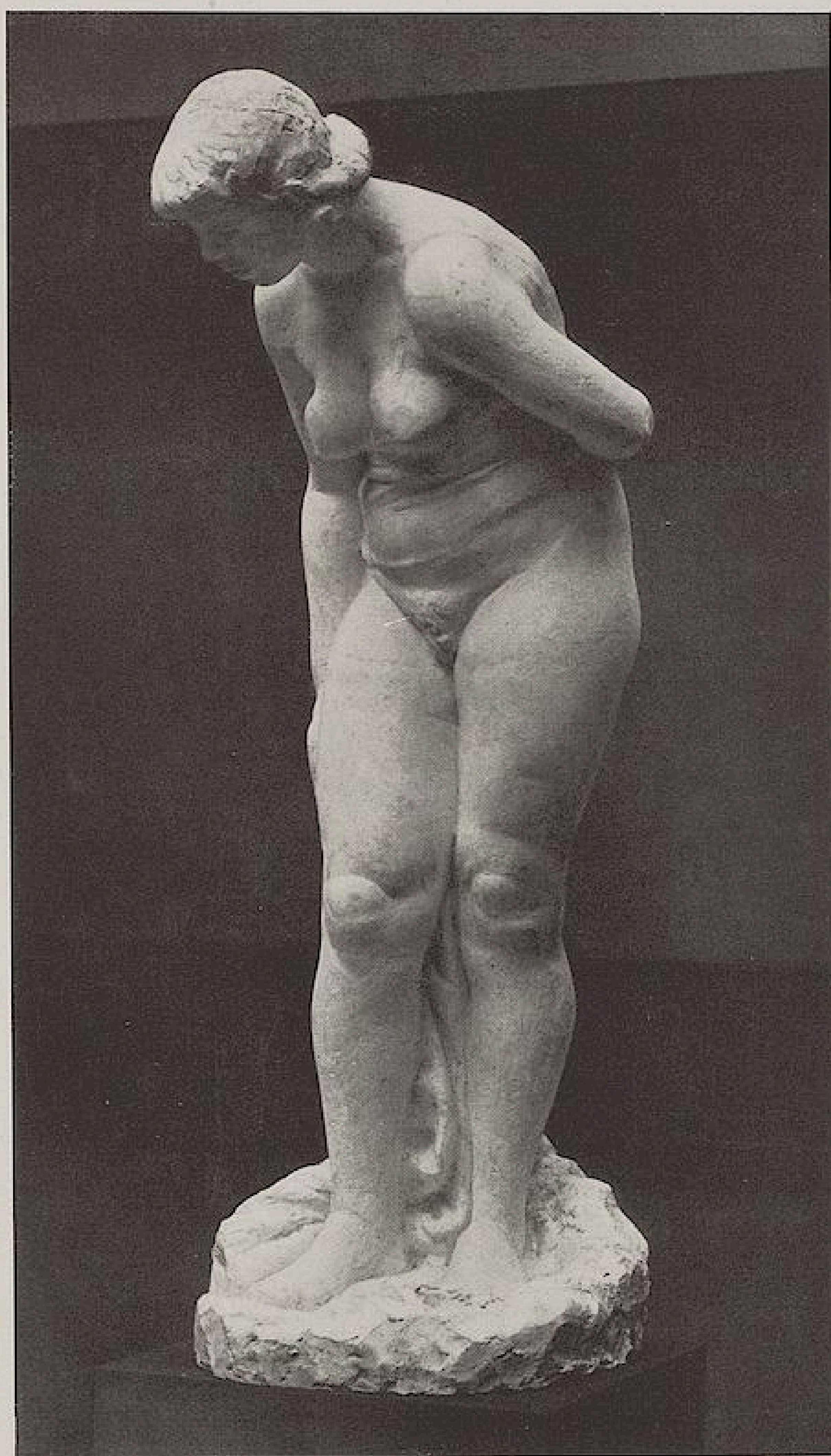


HANS PURRMANN, STILLEBEN

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE

pflichtet ist, in dem Kunstwerk die von ihm erteilte Expertise zu verteidigen.

In dieser Bindung des Fachmanns an ein abgegebenes Urteil, die seine unbedingte Anpassung an das jeweils als wahr Erkannte beeinträchtigt, liegt nur eine der Gefahren, die das Expertierwesen für die Wissenschaft enthält. Die Sache selbst können wir, weil sie zu eng in allgemeinere Entwicklungen verflochten ist, nicht aus der Welt schaffen; aber rede zu stellen, bewußt oder unbewußt verliert das Urteil Werken gegenüber, an denen so starke materielle Interessen haften, an Unbefangenheit. Zahllose Reflexe spielen herein. Die diabolische Dialektik, mit der jeder sein eigenes Tun durchforscht, lullt das Verantwortungsgefühl für Werke ein, die doch nicht öffentlichen Gutes werden sollen und verbindet der wachsamsten Kritik wenigstens ein Auge. Niemand kann auf die Dauer bei einem



CHRISTOPH VOLL, BADENDE. GIPS

AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE. MIT ERLAUBNIS DER GALERIE NEUMANN-NIERENDORF, BERLIN

geistigen Prozeß, der doch unleugbar wesentliche subjektive Elemente einschließt, einem unaufhörlichen Druck vollkommen widerstehen.

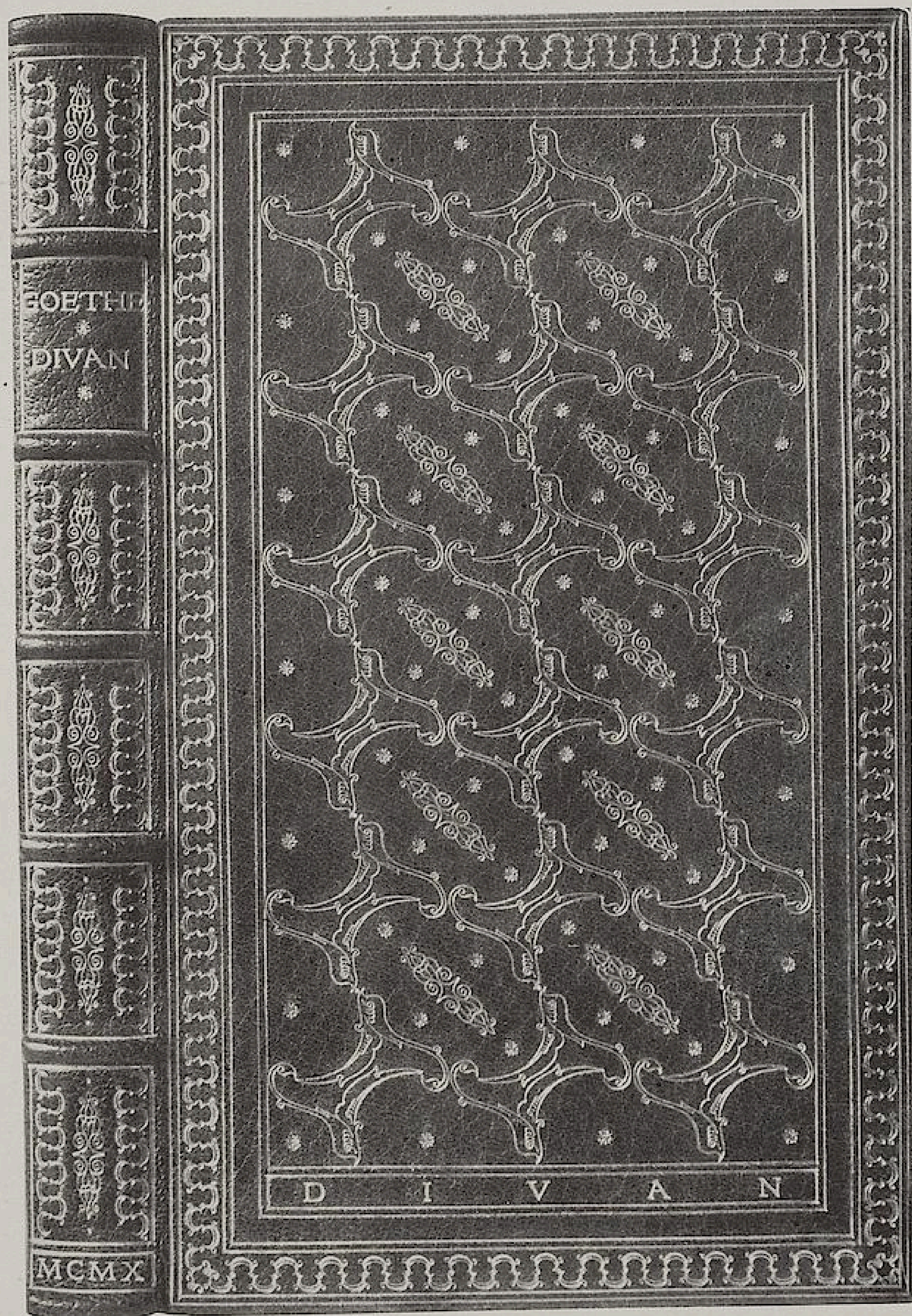
Bedenklicher noch als die erlahmende Widerstandskraft des Wissenschaftlers ist jedoch die der Wissenschaft. Das Erkenntnisziel dieser wird in zunehmendem Maße durch die Aufgabe der Expertise verdrängt. Die Feststellung von Autor und Schule, mit der sich jene erschöpft, ist für die Wissenschaft nur eine untergeordnete und vorbereitende Tätigkeit, nur die Zurichtung des Materials, nicht der Bau selbst; die zunehmende Einstellung auf die kleinere Sphäre der Expertise hat das Niveau der Kunstgeschichte herabgedrückt und ihren Blick um so mehr verengt, als ja bei den Bestimmungen der Expertisen greifbare, ins Auge springende, „objektive“ Kriterien wertvoller sind als komplizierte, auf den geistigen Organismus ausgehende Analysen. Nie hätte das Vorhandensein äußerlicher Analogien, die Übereinstimmung nebensächlicher Merkmale, die ganze Bertillonage der modernen Kennerschaft auch in der wissenschaft-

lichen Methode ein solches Übergewicht gewinnen können, wenn nicht das blühende Expertierwesen diesen Hang zum Materialismus verhängnisvoll begünstigte. Bisweilen hat man den Eindruck, daß die Kunstgeschichte zum bloßen Anhängsel des Kunsthandels geworden ist.

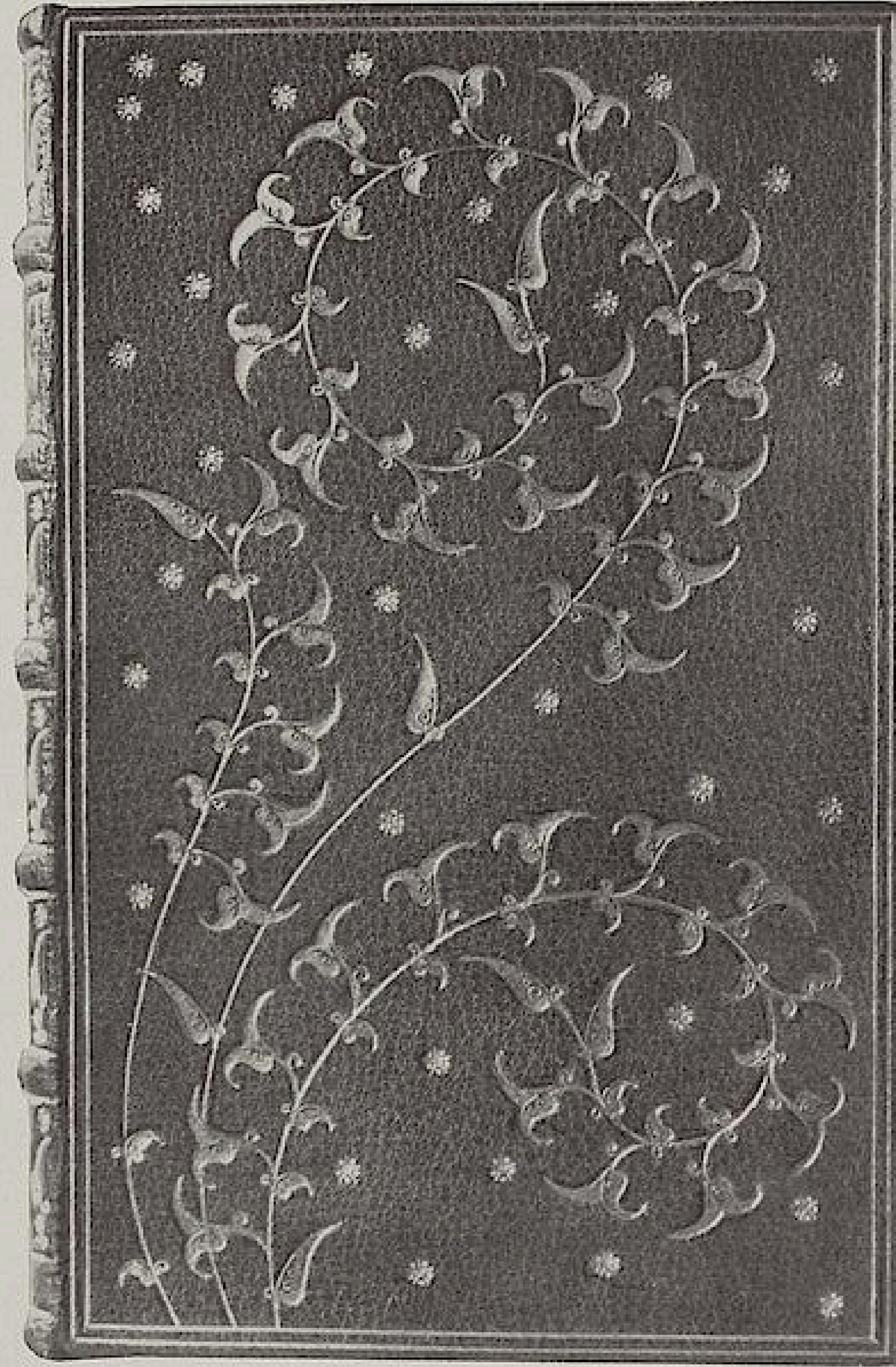
Die Bekämpfung dieses Übels besteht nicht in der Aufklärung der Sammler, sondern in der Disziplinierung der Kunsthistoriker. Jenes Vorurteil früherer Generationen gegen jede Art von Expertisen — ob entgeltlich oder unentgeltlich — durch wissenschaftliche Fachmänner hat instinktiv ganz das Richtige getroffen und vielleicht ist der französische Gebrauch, der diese Art von Tätigkeit einem eigenen Stand überläßt, die radikalste Lösung; dann geschehen die Schweinereien doch wenigstens außerhalb der Wissenschaft, dann läuft diese nicht immer Gefahr, mit den Augen des Kunstmarktes zu sehen und mit seiner Mentalität zu denken. Daß der Wissenschaft — und insbesondere dem Museum — dadurch manche wertvolle Anregung verloren ginge, ist unleugbar; aber sie könnte sich in dieser stilleren Zeit wieder darauf besinnen, was sie eigentlich zu leisten berufen ist.



AUGUST KRAUS, HEINRICH ZILLE. BRONZE
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE



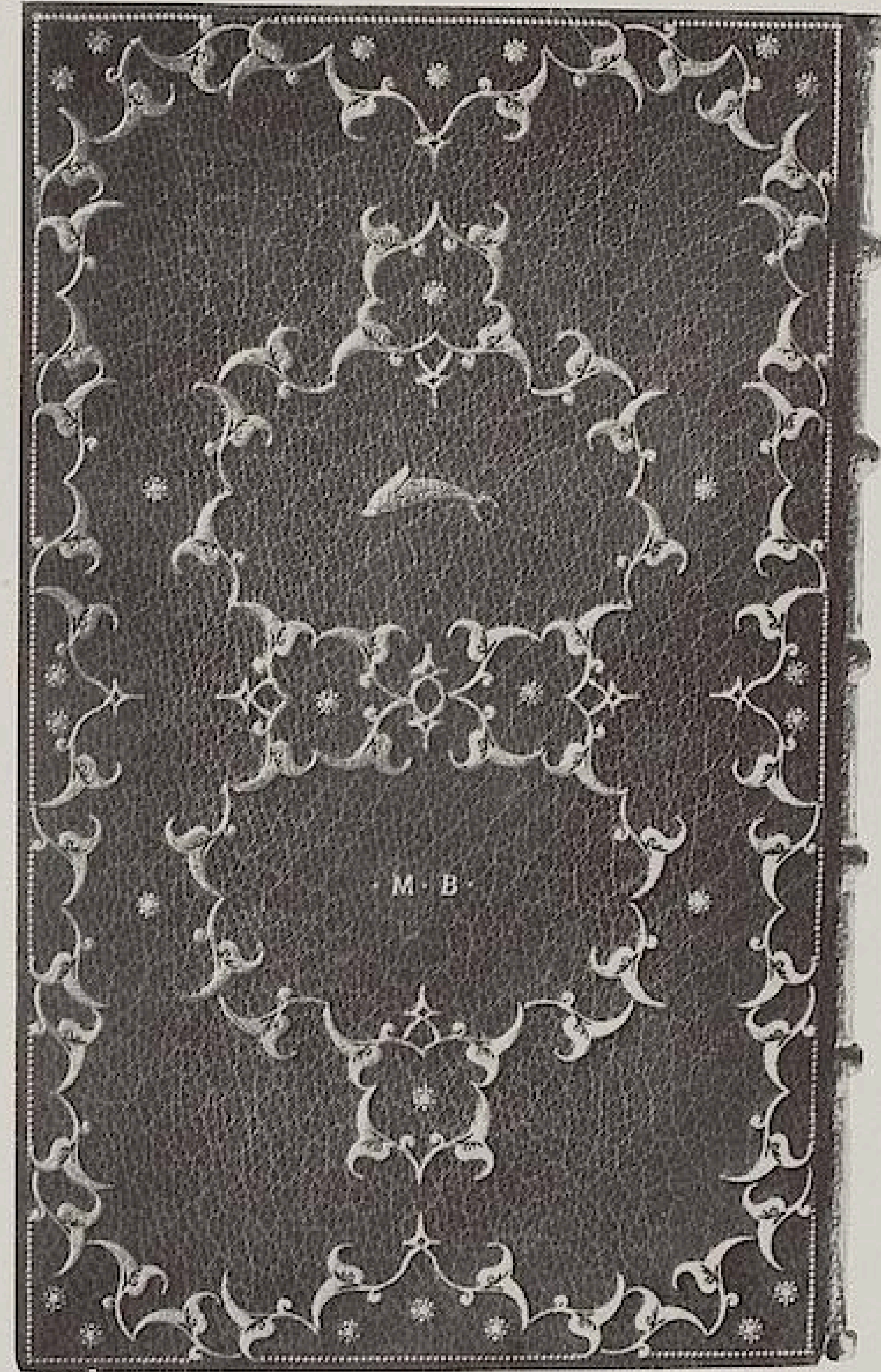
MARCUS BEHMER, BUCHEINBAND



MARCUS BEHMER, BUCHEINBAND



MARCUS BEHMER, SCHERENSCHNITT
FÜR DIE INNENSEITE EINES EINBANDDECKELS



MARCUS BEHMER, BUCHEINBAND



MARCUS BEHMER, BUCHILLUSTRATION
RADIERUNG

MARCUS BEHMER

VON

CURT GLASER

em Liebhaber schöner Bücher gab das vergangene Jahr in Leipzig Gelegenheit zu einem Rückblick auf ein Jahrzehnt buchkünstlerischen Schaffens, das in vielem die Erfüllung jener Bestrebungen brachte, die in Deutschland um die Jahrhundertwende eingesetzt hatten. Es waren die nun Fünfzigjährigen, die damals begannen, und die noch heute im wesentlichen die Form des Buches, von Schrift und Satz bis zu Schmuck und Einband bestimmen. Unter ihnen beansprucht Marcus Behmer einen besonderen Rang, weil er jene handwerkliche Sorgfalt und Geduld besitzt, die wir in den Werken alter Zeit zu spüren meinen, weil er als Sammler und Kenner ebenso wie als Erfinder und Schöpfer von einer echten und reinen Liebe zum Buche beseelt ist, weil er endlich mit einem feinen Geschmack und einer fruchtbaren Phantasie begabt ist, die sich in bald an orientalische, bald an altitalienische Motive anklingenden Ornamenten auslebt.

Es ist eine liebenswürdige Schrullenhaftigkeit in den Illustrationen, die Behmer zeichnet. Er versenkt sich in die Lektüre eines Textes, und man meint es zu spüren, wie er langsam liest, um sich Zeit zu lassen zu vielen kleinen Einfällen, die er bald in figürliche Erzählungen, bald in ornamentale Vignetten hineingeheimnist, damit sie von einem ebenso geduldigen Auge herausgekläubelt werden. Selbst wenn er einen Einband entwirft, hat Behmer den Text des Buches im Sinn. Wie ein guter Schneider einer schönen Frau ein nur für sie passendes Kleid erfindet, so bildet Behmer das Gewand von Büchern, empfindet er eine Farbe als die allein angemessene, einen beziehungsreichen Schmuck als Begleitstimme der Melodie und der Satzform einer Dichtung, bald



MARCUS BEHMER
BUCHILLUSTRATION. HOLZSCHNITT

wiederum nur mit Ornamentmotiven, bald mit gegenständlichen Symbolen den Inhalt in Bildform umdeutend.

Will man einen Einblick in die merkwürdige geistige Werkstatt dieses Eigenbrötlers tun, der sich zum eigenen Signet den Delphin erwählt hat, so muß man die Briefe lesen, die er dem Leiter der Maximiliangesellschaft geschrieben hat, als er den Einband für Fontanes Effi Briest entwarf. Man spürt es da, wie seine Arbeitsweise sich grundsätzlich von der anderer Gebrauchsgraphiker unterscheidet, wie ihr gar nichts Reklamehaftes innewohnt, wie er immer nur von sich aus denkt, nicht von den anderen, die er durch schnelle Wirkungen fesseln möchte. Nennt man das überhitzte Tempo als eines der Kennzeichen unserer Zeit, so scheint es, als lebte Behmer gar nicht in diesem Heute. Er steht mit Bewußtsein abseits, und er legt Wert darauf, daß die Dinge, die er macht, eher zeitlos sein wollen als in einem betonten Sinne modern, und wenn er in seinen Anfängen wohl durch Beardsley beeinflußt war und der Bewegung, die man als Jugendstil bezeichnet, zugehörte, so sucht er heute seine Anregungen in immer weiterer örtlicher und zeitlicher Ferne, bei den Buchkünstlern der italienischen Renaissance und des alten Persien, um aus ihrem Geiste neue Formen zu erfinden.

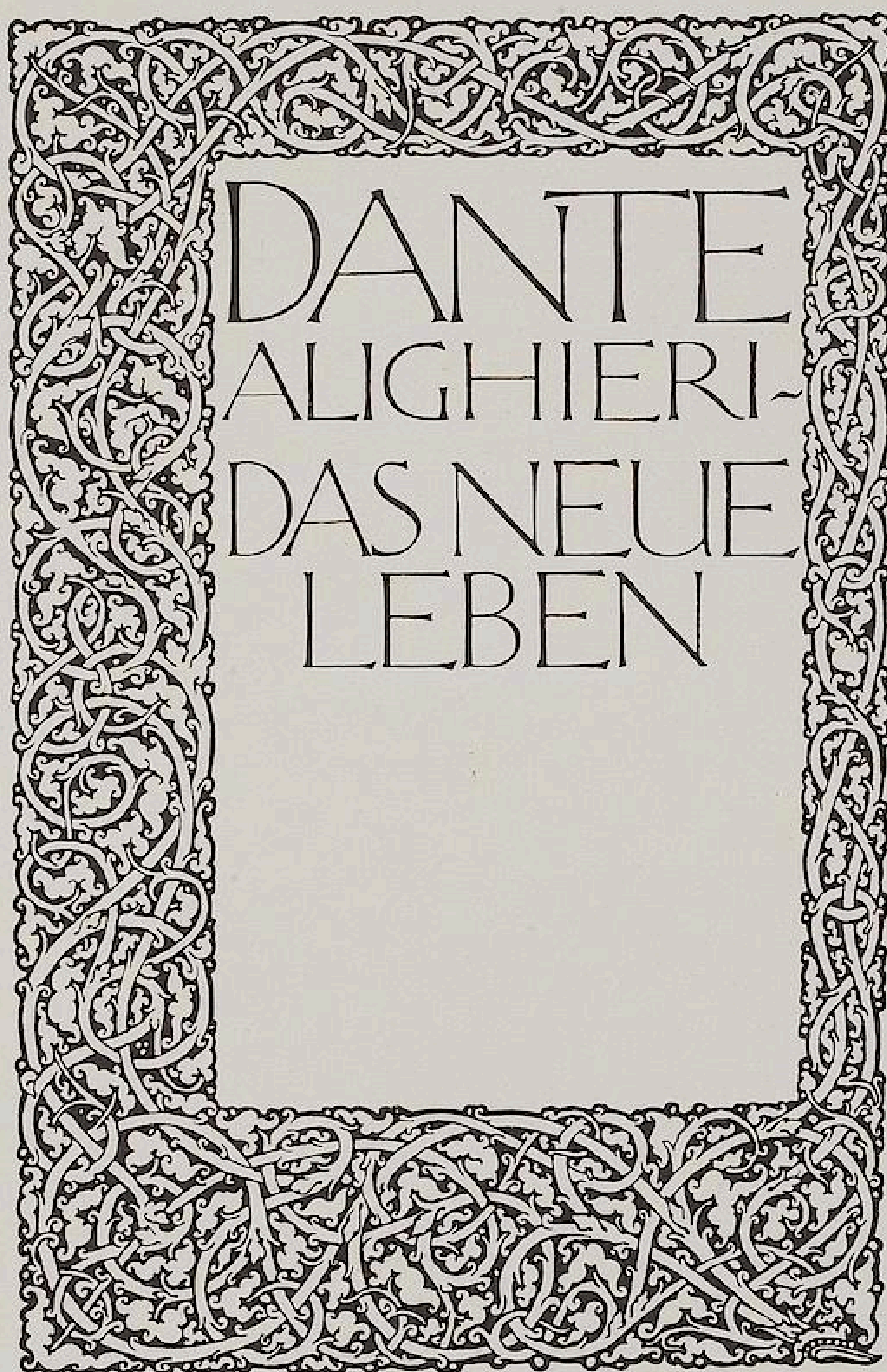
*

aß dieser Künstler, dem die Zeit nicht so wichtig ist wie anderen heutigen Menschen, weil es in der engen Welt, in die er sich eingesponnen hat, keine Eile braucht, eine Liebe für alles Handwerkliche empfindet, ist kein Wunder. So schneidet er mit äußerster Subtilität seine kleinen Illustrationen in Holz, so radiert er mit peinlicher Sorgfalt seine feinlinigen Zeichnungen, so hat er die Technik des Scherenschnittes neu belebt. Er hat für die Innenseiten kostbarer Bucheinbände aus schwarzem Papier Ornamentblätter geschnitten, die, verschiedenfarbig unterlegt, an die köstlichen Lederschnitte persischer Einbände erinnern. Für den Schmuck des farbigen Leders hat er endlich eine Reihe von eigenen Stempeln entworfen, die er erfinderisch zu den verschiedenartigsten Mustern zusammenfügt, auch hierin ein Nachfahr alter Meister der Einbandkunst, die in der besonderen Technik zu denken gewohnt waren. Es gibt keinen anderen Künstler heute, der so wie Behmer die Stempelvergoldung gepflegt und den Buchbindern auf ihrem eigensten Gebiete neue Aufgaben gestellt hätte, die sie zu Leistungen hohen Ranges anregten.

Die Staatliche Kunstbibliothek hat kürzlich eine Ausstellung der neuen Arbeiten Marcus Behmers veranstaltet, aus der hier einige Abbildungen gezeigt werden.



MARCUS BEHMER, NEUJAHRSWUNSCH
RADIERUNG



MARCUS BEHMER, TITELUMRAHMUNG

ÜBER DEUTSCHE MALEREI UND IHRE INTERNATIONALE BEWERTUNG

VON

HANS PURRMANN

Sich mit den Gründen zu befassen, warum deutsche Malerei international nur gering bewertet wird, kann in dem Augenblick interessant sein, in dem man mit Sorgen eine schwere Krise auch in der nationalen Bewertung der Malerei bemerkt. Diese Krise hat sich so verschärft, daß heute ein bedeutendes deutsches Bild billiger zu erwerben ist als ein mittleres internationaler Herkunft.

Der Taumel nachkrieglicher Verschwendungssucht legt sich, um uns jetzt unsere Verarmung fühlen zu lassen. Zwar hält noch ein unerhörter Optimismus alles in Bewegung, eine fast übergroße Anzahl von Kunsthandlungen sind neuerstanden, nicht allein einem Interesse für Kunst zu dienen, sondern auch aus der Notwendigkeit, eine Verbindung von aufzulösendem und zukünftigem Besitze herzustellen! So daß Berlin mit all dem Getue fast das Aussehen eines Kunstumschlageplatzes erhalten hat und nicht mehr voll einer Kulturstätte gleicht, trotzdem der Kunsthandel uns mit den großartigsten Ausstellungen beschenkt. Es wird an dem, was bisher an Malerei abgeschlossen vorliegt, Sichtung und Bewertung vorgenommen, ohne dabei eine Beziehung zu suchen zu einer Vergeistigung und Steigerung unserer eigenen Zukunftsträumerei und Hoffnung! Wie ein eisigkalter Wind weht diese Umgestaltung in unsere produktive Kunstarbeit, bringt Künstler zur Verzweiflung, und kaum ist noch Aussicht und Hoffnung, daß ein paar Menschen dieses verödete Feld bestellen und wieder kultivieren werden. Außer dem Reklame- und Zeitschriftenwesen ist nicht viel geblieben, was der Malerei Betätigung geben könnte.

Erleben wir den Bankrott der Gestaltungssehnsucht, die doch das Kultivieren der Künste ist? Unsere Zeit ist jedem ein Problem, und was es an Kunst noch gibt, ist problematisch. Gewiß ist auch Qualität vorhanden, aber sie ist schwer zu erfassen, weil die Richtungen zu uneinheitlich laufen, weil das Was das Wie nicht zur Geltung kommen läßt. Zu mutlos zum Bekenntnis, suchen wir mit größter Einfühlungswilligkeit Erlebnis in den Werken aller Kunstzeiten. Es scheint vorbei zu sein, sich mit Geduld einer langsichtigen Aufgabe zu unterziehen und diese voll ausreifen zu lassen.

Wie viele prächtige Worte fielen über die Kunst unserer Zeit, vom Ausdruck unseres Wesens! Mit Voreingenommenheit macht man gefallsüchtige Betrachtungen, analysiert und inventarisiert und gibt dabei ein naives Sichgehenlassen des Produzierens auf. Auflösung im aufgezwungenen Wechsel der Gesellschaft begründet! Werden die Kunstfragen lediglich an der Börse, auf den Versteigerungen ausgetragen, scheinbar den einzigen Stellen, wo Kunst Ereignis wird, wo sie Propaganda und Förderung erfährt? Schon zu oft war Deutschland verarmt. In diesen Zeiten größter Not und Sparsamkeit blieb ihm fast nur Musik und Schriftstellerei, um einen Kunstwillen in höchste Blüte zu treiben. Was aber soll man mit einer so reinen Luxuskunst wie der Malerei anfangen!

Wo sich einmal reiche Zentren in Deutschland gebildet hatten, da gab es auch bald eine schöne Malerei, höchst eigenartig, gefühlstief und persönlich, ähnlich dem geistigen Gebilde der Musik. Man könnte die oft bei den Deutschen gerügte Härte, ihr unmalerisches Sehen mit Armut in Verbindung bringen. Man bedenke alle die uns fehlenden, aus Prachtliebe hervorgegangenen Stillleben oder aus Augenreiz geborenen Kostümbilder anderer Länder. Auch in rein malerischer Betrachtung der Erscheinung hatten wir gute Ansätze, leider nur Ansätze!

Wie leicht artet bei uns die Malerei in Schrullenhaftigkeit aus, wie leicht in eine Manier, die gewisse Kreise so gern als „deutsch" abgestempelt haben wollen, wie leicht wird Gedanklichem der Vorrang vor Malerischem eingeräumt, wie leicht Sinnlichkeit ausgeschaltet! Viel mag in unserem durch die karge Natur vorgeschriebenen unsinnlichen Leben begründet sein, da nützen keine Akademien, keine Glaspaläste, keine Kunstgelehrsamkeit: die Wohlhabenheit fehlt, ein Reichtum, der die so notwendigen internationalen Beziehungen schafft; denn Kunst ist zwar national als Äußerung, aber international als Betätigung. Daß der „arme Maler" immer sprichwörtlich war und oft ein Malerleben trotz bitterster Not mit unerhörter Produktion abschloß, spricht noch nicht gegen meine Ansicht; es beweist nicht, daß ein armes Volk Malerei hoch entwickeln kann. Man sehe rückwärts, suche in der Welt herum: wann und wo auch sich Künste entwickelten, wird man finden, daß Musik und Literatur nicht so an Wohlstand gebunden waren. Selbst das italienische Volk, trotz seiner Eignung zur Malerei, hatte in schwer daniederliegenden Zeiten große Musik, aber so gut wie keine Malerei.

Eine Persönlichkeit oder eine Nation künstlerisch freizulegen, ihre Gefühle, Erregungen, ihre Vergeistigung charakteristisch in einem Kunstwerke einzufangen, für immerdar zu buchen und damit verständlich zu machen, ist nur möglich durch Selbstaufgabe, durch Ablegen bewußter Eigenart, nur möglich durch Unterwerfung unter Einflüsse

selbst fernliegendster und fremdester Art. Kein Ziel ist vorgezeichnet, und auch die Kunstwissenschaft kann dies nicht — ja, der Hauptfehler unserer Kunsthistorik von heute ist, daß sie aus Vergangenheit eine Zukunft konstruieren will — ein Unding! Persönlichkeiten sind sich selbst mysteriös. Was gefühlt wurde und zum Stil ausreifte, war niemals vorgezeichnet und den Künstlern selbst vollkommen dunkel. Aber empfänglich müssen sie sein mit den empfindlichsten Seiten ihrer Seele für alle Eindrücke, für alle lebendigen Äußerungen ihrer Zeit, wenn sie deren Stil erfühlen und gestalten sollen. Die Beeinflussungen, die Reibungen mit allem, was Kunst, Empfindung, Erlebnis heißt, sind nicht zu umgehen, ihre Wege bleiben geheim, aber wo solche Beeinflussungen fehlen, kommt Stillstand. In dieser Beziehung waren wir auf gutem Wege und haben nichts unterlassen, und wir haben uns durchaus jugendlich gezeigt — wie tragisch, daß uns das alte Schicksal droht, daß deutsche Malerei ihre Hoffnungen nicht bis zur höchsten Blüte entwickeln kann, weil Verarmung ihr im Wege steht.

Warum steht die Welt so teilnahmslos mit ihrem Gelde beiseite, warum konnte deutsche Kunstschriftstellerei nicht eindrucksvoller gehört werden? Deren Einfluß macht gerade hier halt. Deutsche Kunstgelehrsamkeit ist hoch geachtet, ihre Kennerschaft weltberühmt und kunsthändlerisch ausgewertet. Ja, sie konnte Künstlerpersönlichkeiten anderer Länder früh erkennen und bestimmend für deren Kunstrichtungen sein, oft gegen Willen und Geschmack der eigenen Länder, die gern andere Künstler bevorzugt hätten — sie mußten manche Künstler fallen lassen, die sie als Repräsentanten ihrer Kultur angesehen haben wollten.

Es gab Zeiten, in denen sich die übrige Welt für deutsche Malerei interessierte, und deutsche Bilder fanden trotz der nie sehr großen Produktion gute Aufnahme in fremden Ländern. Leider waren wir es selbst, die im Augenblick unseres Aufblühens, und geblendet von nationaler Eitelkeit, unsere Malerei höher bewerteten als das Ausland. Die Bilder kamen also zu uns zurück, dahin, wo sie den höchsten Preis erzielten. Unser Nationalsinn brachte uns dazu, die — um nur von moderner Kunst zu reden — Leibl, Feuerbach, Marées, Thoma, Liebermann und andere zurückzukaufen, die einmal Vorposten gewesen sind. Was könnte an ihre Stelle treten, das uns mit gleicher Wucht verteidigte, auf das wir mit gleichem Vertrauen bauen dürften, eindringlicher im fremden Hause noch als bei uns, weil dort die Vergleichsmöglichkeiten größer sind? Heute fehlt uns eine starke Vertretung in der Welt. Wohl können wir in unseren Museen eine imponierende Parade vorführen, aber ohne die erwünschte Wirkung: Fremde reisen wenig zu uns, und überdies steht eine Voreingenommenheit im Wege, die nicht so leicht niederzukämpfen ist, denn gerade Malerei ist nur soweit überzeugend und geistig erfüllend, wie der aufnehmende Beschauer geistige Einstellung mitzubringen fähig ist. Eine Vertretung unserer großen Meister an den sichtbarsten Stellen der Welt — man möchte sie sich in den großen Museen der Kulturzentren erträumen.

In Frankreich war die Einstellung gegenüber nationaler Kunst bis vor wenigen Jahren gerade umgekehrt wie bei uns: man freute sich, wenn französische Bilder als beredte Zeugen französischer Kultur ins Ausland gingen, und fremde Käufer, die den Ruhm französischer Malerei verkünden halfen und ihr die Welt zu beispiellosem Erfolg und Einfluß geöffnet haben, waren hochwillkommen.

Wenn man um deutsche Malerei besorgt ist, so sei man es auch um fremde, setze hier Kritik und scharfen Verstand an mit einer Bedächtigkeit, die Grenzen sehen kann. Man sei zwar nicht neidvoll, wenn zu viele Franzosen gekauft werden, beschuldige nicht Kunsthändler und urteilsloses Publikum; internationale Anschauung ist uns ja vonnöten, wenn auch wir selbst märtyrerhaft beiseite stehen müßten. Auf alle Ausartungen folgen Rückschläge; arbeiten wir also nicht mutlos! Wer weiß, wohin die Zeiten führen, die heute wandelbarer sind als früher. Noch ist es dunkel, wie unserer Malerei Aufmunterung zu verschaffen sei: ist auf Ausstellungen Hoffnung zu setzen, können Versteigerungen Belebung und Erfolg bringen, die beinahe das einzige Instrument moderner Propaganda sind? Noch will sich die Welt nicht sehr für eine Kunst interessieren, die sich zwar nie in allzu großer Pracht zeigte, aber einen stark seelischen Stempel trug und der Tüchtigkeit und Innerlichkeit schönen Ausdruck gab, Eigenheiten, um die wir Deutsche unsere Malerei lieben!



NACH P. P. RUBENS, DER BESESSENE. LITHOGRAPHIE VON J. SCARLITT DOVIS

AUSDRUCKSSTUDIEN BEI DEN IRREN

VON

RUDOLF GROSSMANN

Man hört heute viel von Ausdrucksforschung und Physiognomik, und von hier aus methodisch theoretisch Abgeleitetes über Anlage und Charakter. Traktate über Mimik, Schädellehre, ja selbst Lokalisationsversuche menschlicher Eigenschaften am Schädel gab es und wird es immer geben. Die neuzeitliche Graphologie ist ja auch nichts anderes als die Lehre von den menschlichen Ausdrucksbewegungen und im gewissen Sinne auch auf das Kunstwerk anwendbar. Die Erforschung des menschlichen Gesichtes nach Ausdruck in Ruhe und Funktion, die vom Verstandesmenschen oder Rationalisten abgelehnt wird, seine physiognomische Deutung ist noch ein unsicher umrissenes Gebiet. Oft sind im schnellen Wechsel einer Physiognomie Nuancen ausschlaggebend. Der Betrachter bemerkt sie wohl, ohne aber genau angeben zu können, worin sie bestehen. Hinzukommt, daß der Beobachtete den Wechsel oft selbst nicht wahrnimmt, da manche Gesichtsmuskeln willentlich kontrahiert werden, andere aber unbewußt reflektorisch, ferner daß bei starken Gemütsbewegungen unsere Sympathie so sehr mitspielt, daß eine genaue Beobachtung unmöglich wird, und daß ferner bei den Erwachsenen die Quelle, aus der der Ausdruck stammt, lange nicht mehr so ungetrübt ist wie beim Kind. Äußere Umstände variieren noch die Beobachtungsmöglichkeit; es gibt Köpfe, die das Licht gleichmäßig auffangen und zurückwerfen, deren Mimik dadurch geglättet und nicht leicht wahrnehmbar wird, und solche, in denen wie von selbst sich Kontraste durch starke Schattenmassen markieren.

Wie ist es nun mit der Ausdrucksbewegung bei den Irren? Künstler, wie Raffael, Bruegel, Kaulbach, Ostade, Frans Hals und viele andere, haben öfters Wahnsinnige zu ihrem Bildvorwurf gewählt. Bei den Irren ist eine gewisse Distanz möglich. Wir können sie weder durch Logik zur Vernunft bringen, noch sonst ihnen helfen, wir können nur dem hemmungslosen Spiel ihrer Leidenschaften zusehen. Allerdings kurbeln ihre Gemütsbewegungen auch oft ganz mechanisch ab, reizen aber gerade durch die Isoliertheit ihres Ausdrucks. Wir weinen

nicht, weil wir traurig sind, sondern wir sind traurig, weil wir weinen, behauptete seinerzeit der Psychologe William James. Die Trauer bestand für ihn nur in diesen Ausdrucksbewegungen.

Ein mir befreundeter Arzt zeigt die Anstalt. Unser Weg führt einige Schritte ins Freie. Eine Art Hinterhof — grüner Rasen steigt an mit laublosen Bäumchen. Dazwischen stehen in fast gleichen Abständen ein paar Kranke, wie Schachfiguren — unbeweglich, in sich versunken, mit nicht mehr Eigenleben wie die Stämme. Schemen, Verkrampfungen! Draußen fällts noch mehr auf wie im geschlossenen Raum. Wir scheinen ihnen gleichgültig. Da, plötzlich löst sich einer vom Platz,



KUPFERSTICH VON HONDIUS NACH P. BRUEGEL, TANZENDE IRRE

kommt auf uns zu. Er geht mit Haltung wie ein Vornehmer. Trägt einen Strohhut, dem der Rand fehlt, und merkwürdig, sein schwarzer Anzug ist an der Naht aufgetrennt, liegt in zwei Teilen auf der Unterkleidung, die hindurchsieht. „Herr Doktor, Sie verzeihen, es wäre an der Zeit, daß ich endlich wieder einen neuen Anzug bekäme.“ Er sieht entrüstet an sich herunter. „Außer diesem Rubin merkt man nichts von meinem Besitz!“ Er weist auf die Hand, um deren Mittelfinger er ein rotes Bändchen gewickelt hat. Diesen Protest leiert er immer schneller herunter, mit allen möglichen Verschönerungsvorschlägen seiner Person. — Wir gehen weiter. Der Arzt erklärt: „Ein Großkauf-



RUDOLF GROSSMANN, ZEICHNUNG AUS EINEM IRRENHAUS

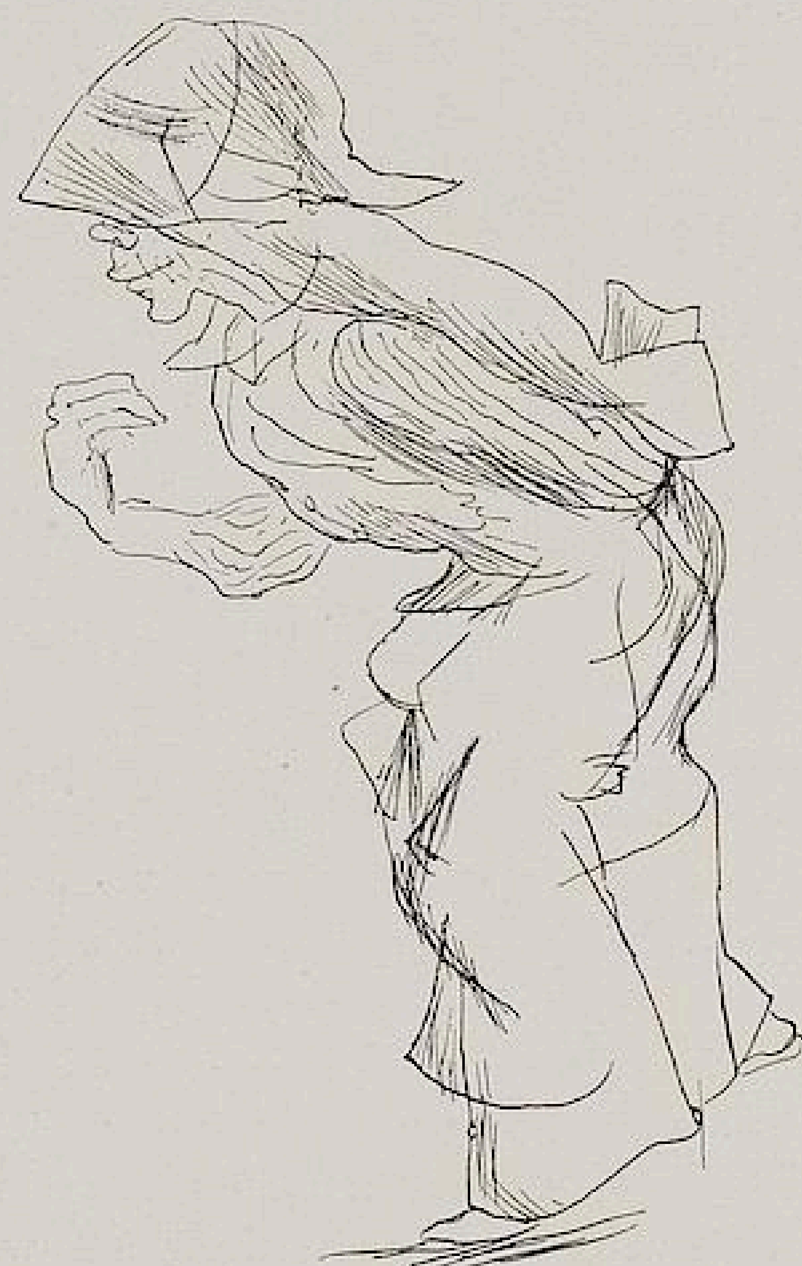
mann, der plötzlich aus der Jungfraubahn ins Gebirge entsprang und dort nackt aufgefunden wurde. In seinem Koffer hatte er noch eine Reihe neuer Anzüge. Man gibt sie ihm nicht, er trennt sie alle auf und heftet sie in lächerlicher Weise an seinen Körper.“ — Die anderen Kranken stehen noch still — unbeteiligt, es geht sie nichts an; er aber kommt uns nach, den kleinen Hügel hinunter, immer mehr insistierend, immer schneller, er gibt seine anfängliche Reserve auf: „Herr Doktor, Sie verzeihen, aber mit diesem Anzug — —“ hören wir im Weitergehen noch einige Zeit, dann steht er wieder still, eingeordnet mit den andern auf dem kleinen Platz.

In einer Sonderzelle am Boden hockt im weißen Hemd ein intelligent aussehender Patient, er erhebt sich, kommt auf mich zu: „Nun, wie fühlen Sie sich heute?“, fragt er teilnahmsvoll und greift nach meinem Puls, genau wie ein Arzt. Er ist es auch, die anderen Ärzte stehen betroffen. Ich zitiere Kraus: „Das Verhältnis zwischen Arzt und Irren ist das von konkavem und konvexem Irrsinn!“ Hier ist er konvex geworden.

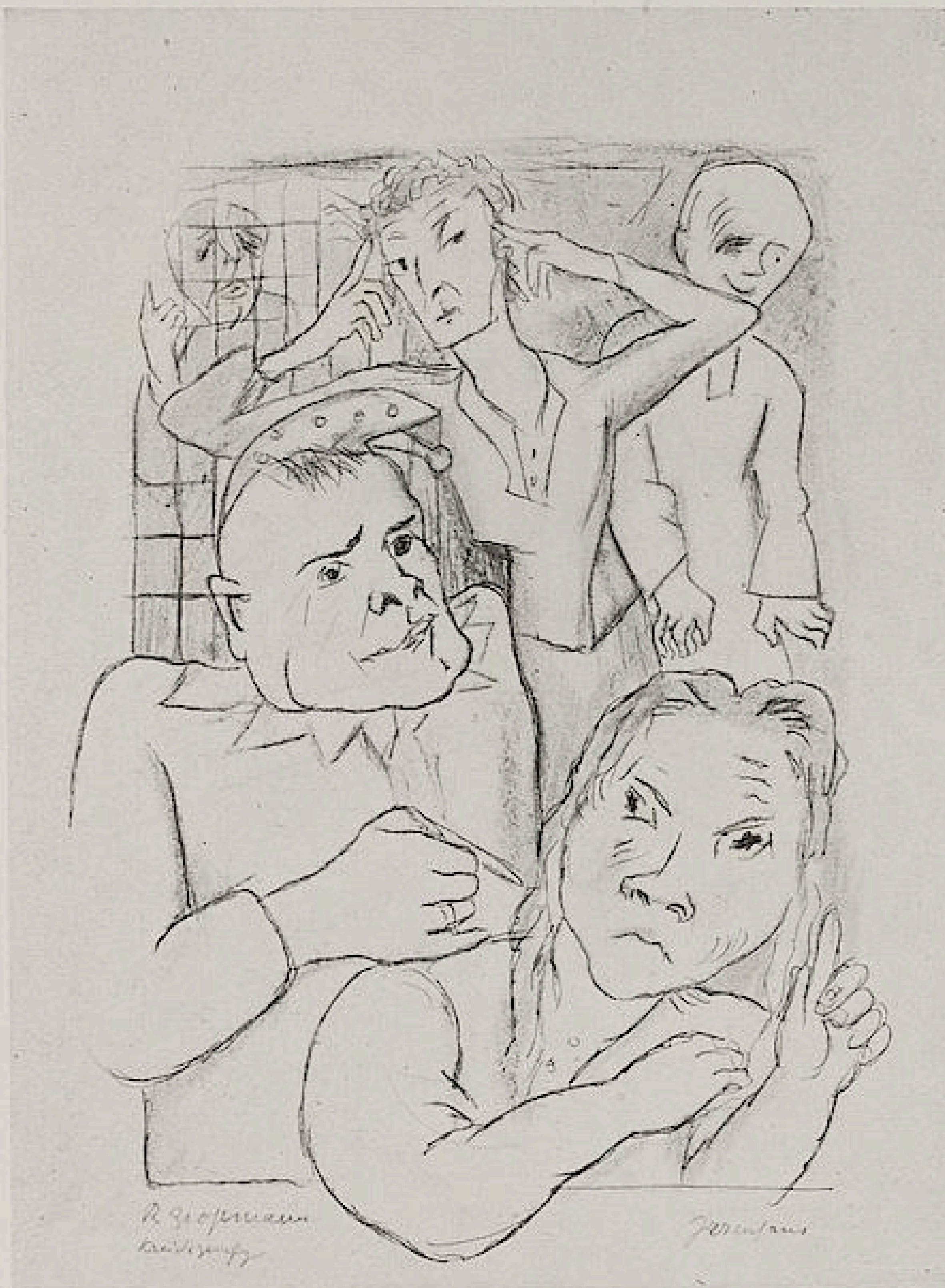
In dunklen Korridoren stehen Katatoniker im Krampf in den schwierigsten, unmöglichsten Stellungen oft stundenlang. Löst sich die Spannung, fahren sie plötzlich weit aus mit großer Geste.

Bei der Wanderung durch viele Säle, in denen sie meist in Betten liegen, durch Anstaltshöfe, wo sie Gartenarbeit verrichten, oder durch die Wohnzimmer der leichter Kranken und Genesenden, die da gemütlich beisammen sitzen, denke ich, ob nicht bestimmte Gruppen besser als wir sie, die wir uns nur an ihren Ausdruck halten können, sich untereinander verstehen, ob nicht nur ein anderes Weltbild sie von uns trennt, von dem aus gesehen sie uns für verrückt halten könnten. Denn unser Weltbild ist ja auch vorgestellt, existiert nur in unserm Gehirn. (Vielleicht fehlt ihnen nur die simple Fähigkeit des Nachkontrollierens.) — Dann sah ich sie wieder ganz isoliert, ganz dissoziat, ohne Zusammenhang unter sich. Trotzdem: einiges spricht doch für Verständnis füreinander, für vernünftiges Bewußtsein, das oft grotesk anmutet.

Ich stehe zwischen zwei Betten, zeichne eine Frau, die mit gerötetem Gesicht zu toben beginnt, an den Bettplanken rüttelt. „Sei ruhig, dummes Weib,“ ruft ihre Nachbarin herüber, „der Herr hält dich sonst noch für verrückt.“ Oder: ein dementer Greis beginnt plötzlich zu schreien, schlägt um



RUDOLF GROSSMANN, ZEICHNUNG AUS EINEM IRRENHAUS



RUDOLF GROSSMANN, ZEICHNUNG AUS EINEM IRRENHAUS

sich, er wird — die Wärter sind gerade nicht im Saal — von den Mitkranken gepackt und in den Nebensaal geschoben. Dann kommen sie wieder, um zuzusehen, wie ich zeichne. „Wir haben ihn beruhigt," meinen sie, „er ist noch nicht lange da."

Im Garten draußen erblickte ich in der Frühlingssonne im schwarzen Gehrock den Rechtsanwalt. Er fegt altes Laub zusammen. Ich kenne ihn schon von einem früheren Besuch. Ein Renommierfall von Schizofrenie, für die Ärzte typisch in seinen Kapriolen und Gedankensprüngen. Als ich ihn kennenlernte, schlug er einen regelrechten Purzelbaum nach rückwärts, versicherte mich seiner Sympathie — ich wich etwas zurück; denn bei der Gefühlsambivalenz dieser Schizofrenen kann man trotzdem im nächsten Moment eine Ohrfeige bekommen. Kaum hatte er mich jetzt von draußen wieder gesehen, sprang er mit einem Satz an das Parterregitterfenster und krampfte sich da fest. „Da bist du ja, Generalsohn!" schrie er und ließ einen Wortschwall auf mich los. Die Halsadern schwollen an und er sah aus mit seinen hängenden Rockschößen wie eine große Fledermaus. Komisch, ich war drinnen hinter dem Gitter und er klebte draußen dran.

Bei den Frauen gehts noch lebhafter zu wie bei den Männern, die weniger sprechen und sich langsamer bewegen. Auch im Irrsinn sind die Frauen uns Männern überlegen, das mehr Assoziative ihres Gedankenablaufes kommt ihnen dabei zugute.

Wie ein böser Kindsmagdtraum tänzelt langhalsig, ganz hager Frau Laule herum, wie eine barocke Tanzfigur verzwirbelt und verschraubt sie ihre Extremitäten. Die Ärzte nennen das Manierismus. Ihre inneren Gesichte, ihre Verschrobenheit ist so groß, daß es ihr Arme und Beine wie bei einer Besessenen herumreißt, daß dieser Überschuß an falsch geleiteter Energie sich in Bewegungen entladen muß.

Andere machen instinktiv Abwehrbewegungen, spreizen wie gegen den bösen Blick zwei Finger dem Besucher entgegen.

Im nächsten Saal liegt eine junge Frau im Bett, gerade eingeliefert, ihre Züge zeigen noch die frischen Spuren gehabten furchtbaren Erlebens. Daneben liegt eine Melancholische mit schlaffen, zerquälten Zügen, hängenden Gliedern, der Geist, der sie niederhält, wird ihr auch zu körperlicher Melancholie.

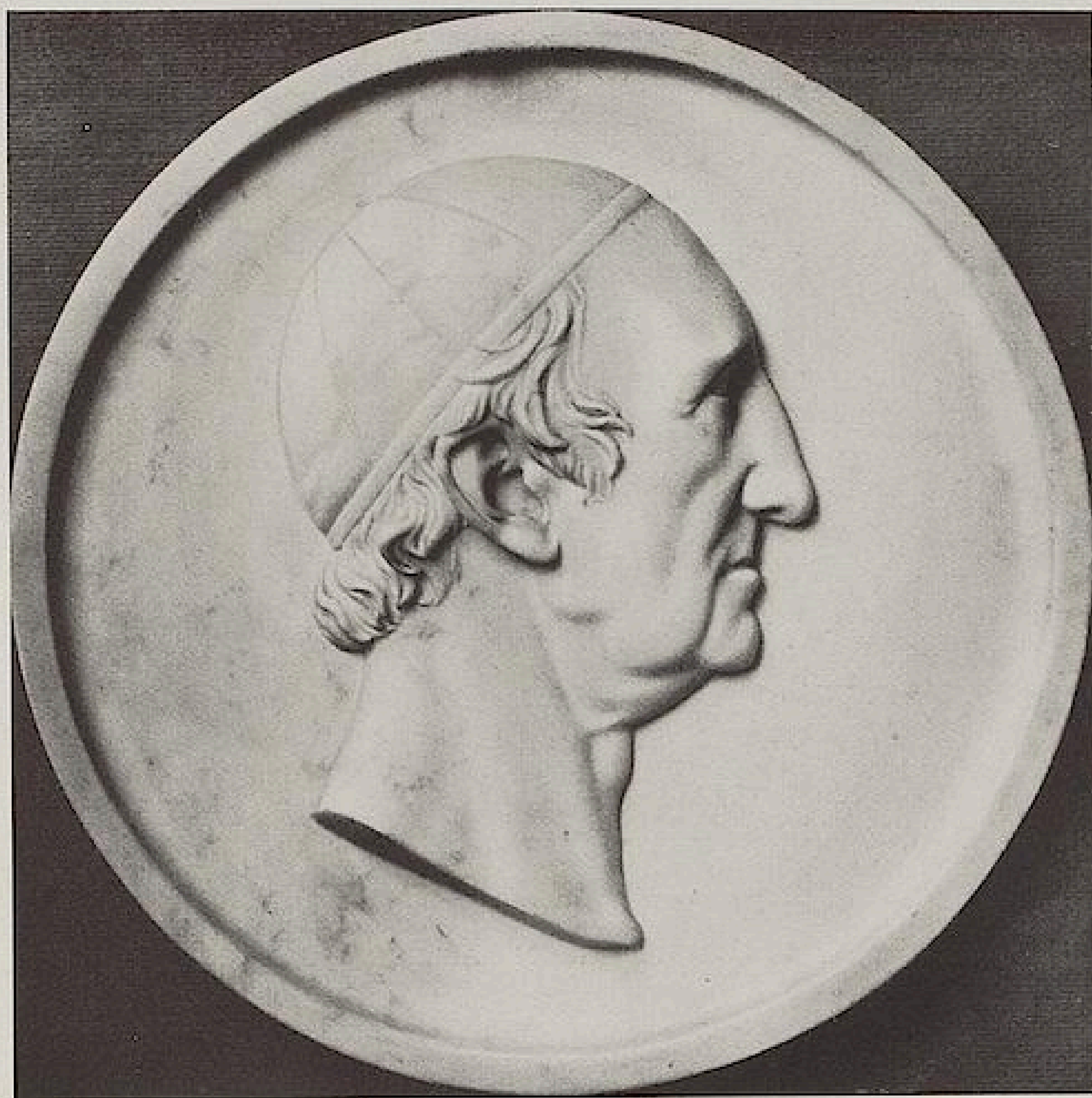
Melancholische erkennt man leicht an der Stellung der Augenbrauen, die sie dauernd schräg stellen am Nasenwurzelende, aufwärtsziehen, so daß die Stirne Querfalten bekommt, ein Ausdruck, den man oft auch bei Normalen im Schmerz oder besonders bei Frauen, wenn sie moralisch beunruhigt sind, beobachten kann. Äußerst interessant im Ausdruck sind die Größenwahnsinnigen. Ein junges Mädchen geht an uns vorbei, ignoriert uns vollständig, der Arzt hält sie an, sie reckt sich in Hoheitsgeste über ihn weg und beschimpft ihn in derbster Weise. Mit einem Blick auf mein Notizbuch, in das ich sie gerade zeichne: „Schreiben Sie nur alles auf, was dieser Hund mir angetan hat." Sie wendet sich von uns ab mit einer Geste, die unsere Existenz auszulöschen scheint. Ihre Oberlippe auf der rechten Gesichtsseite hebt sich, auch die Nase etwas mit, und der rechte Eck- oder Hunds-



RUDOLF GROSSMANN, ZEICHNUNG AUS EINEM IRRENHAUS

zahn wird sichtbar, was fast einem Lächeln gleicht, die Augenlider hält sie halb geschlossen. Sie richtet sich steif und hoch auf, scheint zu wachsen und dreht uns — das Lächeln ist inzwischen zu einer dumpfen Lache geworden — den Rücken. Wir sind so nichtig für sie, daß wir ihr unwillkürlich diese Fröhlichkeit entlocken. Sie geht im Korridordunkel auf und ab, setzt sich dann ans Fenster, blättert Seite um Seite in einem Buch, mit weit geöffneten Augen starrt sie dazwischen ins Leere und nennt immer wieder denselben Namen. Es war der Name eines mir bekannten Bildhauers aus der Gegend.

Lebendige Menschen, die nur noch Schemen, Schatten ihrer Selbst sind. Emotionen, die sich ohne Hemmung ausleben, Haare, die sich vor Schrecken sträuben, Muskeln, die sich von selbst spannen, Zähne, die in der Wut frei werden — Rückbildungen in die Tierwelt? Was ist erworben, was ererbt? Was in diesen Dramen Schicksal und Schuld? Hinter Gittern Paralytiker im letzten Stadium. Die werden gefüttert wie Tiere, ausgestopft bei lebendigem Leib. Ganze Gesichtshälften wirken wächsern, leblos, wie anatomische Präparate. Einer kommt ans Gitter, anscheinend zornig, stößt unartikulierte Laute aus und fletscht die Zähne gegen mich. Langsam verlöscht ein Sinn nach dem andern. Ob sie es merken? Ob sie überhaupt noch empfinden? Ob Begriffe, wie Traum, Schmerz, Mitleid, für sie noch gelten? Welcher Art ist das Lustgefühl eines Irren, der in euphorischem Zustand in seiner Einbildung jeden Wunsch, jeden Gedanken sich erfüllt? Was fühlt er, wenn er der Kaiser von China, der liebe Gott selbst ist? Viele kommen bei unserm Rundgang zum Arzt, wie geschlagene gezähmte Tiere. Bei andern ist es nicht leicht, ihre Wildheit einzufangen. Manche werden vom Arzt ignoriert, absichtlich, aus Erziehung, aus Methode.



CHRISTIAN RAUCH, BILDNISMEDAILLON GOTTFR. SCHADOWS

BES.: J. FRANK RATHGEN, LANDSBERG A. W.
PHOTOGRAPHIE FRANZ ROMPEL, HAMBURG

EIN PORTRÄTMEDAILLON GOTTFRIED SCHADOWS VON CHRISTIAN RAUCH

VON

HANS BÖRGER

Für die menschliche Größe Gottfried Schadows spricht nichts so unmittelbar wie die neidlose, von jeder Verbitterung freie Anerkennung, die er Christian Rauch immer wieder bis in sein hohes Alter hinein zuteil werden ließ. Daß der fertige Meister dem jungen Lehrling und Gehilfen freundlich entgegenkommt, ihn fördert und ermuntert, mag — als in seinen Pflichtenkreis gehörig — keiner besonderen Betonung wert sein; wahrhaft imponierend aber ist die Art, wie er seine Zurücksetzung hinter Rauch unter König Friedrich Wilhelm III. erträgt, insbesondere wie er die Übertragung des Denkmals Friedrichs des Großen — seines Lebenstraumes! — an seinen berühmt gewordenen Schüler hinnimmt. Seine edle Gelassenheit und Güte hat er, wie wir wissen, an keinen Unwürdigen verschwendet. Die Hochachtung beruhte auf Gegenseitigkeit, und das schöne persönliche Verhältnis der beiden durch lange Jahre ist eines der sympathischsten Kapitel der deutschen Künstlergeschichte.

In welcher Weise dieses menschliche Verhältnis in die Sphäre der künstlerischen Produktion hineinragt, dafür mag — als Beitrag zu bereits bekannten Tatsachen — das hier zum erstenmal publizierte, gegenwärtig in Privatbesitz befindliche Profilbildnis Gottfried Schadows Zeugnis ablegen. Es handelt sich um ein Medaillon von beträchtlichem Ausmaß — $35^{1}/_{2}$ Zentimeter im Durchmesser — aus feinem, nur stellenweise zart geädertem karrarischen Marmor, dessen Oberfläche mit der Zeit einen sehr angenehm wirkenden hellgelblichen Ton angenommen hat. Der Kopf Schadows ist in stark erhobenem Relief gearbeitet und bis in die letzten Details fertig gemacht. Obwohl das Medaillon ohne jede Aufschrift ist, kann an der Urheberschaft Rauchs kein Zweifel bestehen — man vergleiche nur einmal die einschlägigen Arbeiten —, ja es handelt sich meines Erachtens sogar um ein besonders schönes Werk des gerade im Porträtfach von Schadow so geschätzten Meisters. Die vorliegende Reproduktion gibt zwar im allgemeinen einen guten Begriff von der Reliefbehandlung, läßt aber die Züge des Gesichts geglätteter erscheinen als sie tatsächlich sind. Erst angesichts des Originals genießt man in vollen Zügen den geheimen Bewegungsreichtum der Flächen, die überaus feinfühlige Marmorbehandlung und die frappierende Lebensnähe dieses Greisenkopfes, dessen Topographie Rauch bis in die verstecktesten Winkel beherrschte, und bei dessen Wiedergabe ihm Liebe und Pietät sichtlich den Meißel geführt haben.

Fragt man nach der genaueren Entstehungszeit des Porträts, so bietet sich als willkommene Hilfe jene Bronzemedaille an, die Carl Fischer im Auftrage der Berliner Akademie der Künste zum siebzigsten Geburtstag Schadows goß (1834) und auf deren Vorderseite ebenfalls der Kopf des Meisters, und zwar in fast analoger Weise, dargestellt ist. Vergleicht man die beiden Köpfe, so ist, nach den Symptomen des physischen Verfalls zu urteilen, unser Marmormedaillon eher später als früher anzusetzen. Wahrscheinlich, daß Schadow erst in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre für dieses letzte Porträt seinem alten Schüler gesessen hat, zu einer Zeit, als er der künstlerischen Tätigkeit längst entsagt hatte und, mit theoretischen Studien beschäftigt, sich anschickte, aufrecht und heiter die letzte Abendröte eines kraftvoll geführten Lebens zu genießen. Güte und Abgeklärtheit dominieren in den Zügen des Altmeisters, so wie ihn Rauch vor uns hingestellt hat, und nur gedämpft meldet sich unter dieser schönen Hülle die unbändige Kraft einer elementaren Natur, in der sich Augensinnlichkeit und kritischer Verstand in so wundersamer Weise die Wage hielten.



ARTURO DAZZI (ROM), PFERDCHEN



ERCOLE DREI (ROM), ALLEGORISCHE FIGUR

DIE ITALIENISCHE KUNST DER GEGENWART

GELEGENTLICH DER XVI. INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG IN VENEDIG

VON

GUIDO LODOVICO LUZZATTO

Die Kunstausstellung in Venedig verdient schon darum Beachtung, weil sie alle zwei Jahre die bedeutendsten Werke der italienischen Künstler vereinigt, weil keine der übrigen italienischen Ausstellungen mit ihr wetteifern kann, und weil das lebhafteste Bedürfnis nach dieser Zusammenfassung herrscht.

In der italienischen Kunstproduktion scheint augenblicklich eine gewisse Einheitlichkeit zu herrschen, insofern bei allen Künstlern die Vorliebe für starkbetonte Körperlichkeit und Komposition hervortritt. Doch ist in dieser scheinbaren Übereinstimmung die vielfältigste Verschiedenheit.

Felice Casorati ist der Interessanteste unter den bekannten italienischen Malern, der einzige, der überraschend zu wirken weiß.

Casorati steht allein. Es hat den Anschein, als wären seine Werke die Frucht tiefer Versenkung und mühseliger Vorbereitung, während sie nicht selten in einem einzigen Tag, in wunderbarer Selbstverständlichkeit angesichts der Modelle, entstehen.

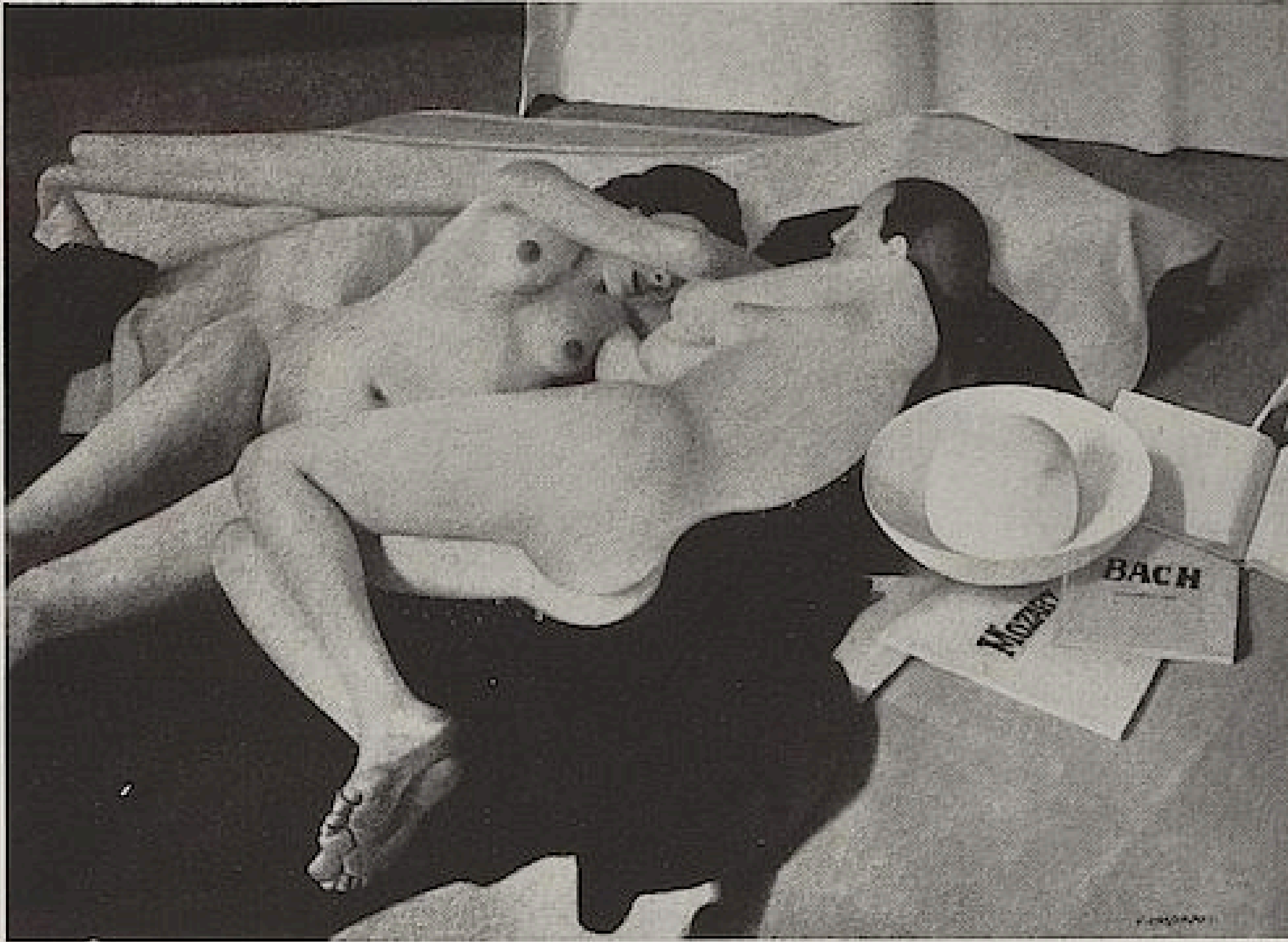
Die starre Stofflichkeit, die Unbeweglichkeit, die unwirkliche Atmosphäre ist seiner Phantasie unentbehrlich.

Anselmo Bucci hingegen strebt danach, das monumentale Kunstwerk zu erschaffen, das die Errungenschaften des Impressionismus mit Ausdrucksfülle und Bestimmtheit vereint.

Die Komposition seines Bildes „Uscita dall'Arca" (Auszug aus der Arche), die bedeutend flüchtiger scheint als die der Werke Casoratis, ist das Resultat von endlosen Studien, von einem angestrengten Schöpfungsprozeß. Von einer Unzahl von Arbeiten nach der Natur im Jardin des Plantes angefangen, bis zu den Entwürfen für die Komposition, ist alles ein einziges langwieriges Studium, das dem Werden des Gemäldes selbst vorangehen mußte.

Mit schöner Bewegtheit stürzen sich besonders die Rehe und Hirsche links aus der Arche. Glücklich ist auch die Verteilung der Hauptmotive, der Baum im Vordergrund und die im Hintergrund zwischen Erde, Himmel und Wasser aufgestellte Arche.

Die ungeheueren Ausmaße des Gemäldes „Das Atelier" von Felice Carena stellen uns einem dritten Fall gegenüber. Wenn Bucci noch bewußt nach der vollendeten Komposition seines Gemäldes strebt, so bleibt Carena freiwillig bei einer Art genialer Skizze stehen.



FELICE CASORATI (TURIN), SCHLAFENDE MÄDCHEN

An diesem Riesengemälde zu bewundern ist die Kraft, mit der eine solche Fülle von Gestalten nebeneinander gestellt wurde, und vor allem die Darstellung des Raumes. Der schwächste Punkt des Bildes ist vielleicht die Mitte, der Akt, während die rechte Ecke mit dem welken Laub und dem Blumenglas außerordentlich kräftig hervortritt.

Der junge Florentiner Maler Primo Conti versucht sich in einer ausgesprochen „barbarischen" Malerei. Primo Conti kennt nur eine gewisse naive Farbenphantasie; das brennende Rot eines Gewandes bildet den Mittelpunkt und nach diesem Mittelpunkt hin drängen die Schwärme der Vögel, die Ochsen und Elefanten, die Mohren und die Könige in einer wahren Farbenorgie.

Äußerst interessant ist die Komposition Giuseppe Montanaris, eines Malers, der mit großem Ernst eine verinnerlichte Darstellung der Erde und des Landvolkes in ausdrucksvoller Einheit anstrebt. Seiner Vereinfachung gelang es unter anderem, die Figur einer Bäuerin in innigen Kontakt mit der weiten und fruchtbaren Erde zu bringen.

Der abruzzesische Maler Michele Cascella, der derartigen Anstrengungen um Aufbau und Grandiosität fernsteht, ist ein Primitiver, ist frisch und unverdorben, bisweilen fast kindlich in seiner Malerei. Der Ausschnitt aus Mailand, in der Gegend von Viale Premuda läßt seine Art nicht so gut erkennen wie einige Bilder aus den heimatlichen Abruzzen, in denen er sich, voll unendlicher Liebe, der vertrauten Natur hingibt.

Ein anderer Primitiver, Arturo Nathan, bringt eine Zeichnung in zarten Farben, deren sprießende Gräser und Steine an die Japaner erinnert, in der sich eine künstlerische Persönlichkeit voll Eigenart und feinem Geschmack kundgibt.

Die italienische Bildhauerkunst ist auf der Ausstellung nicht mit derselben Reichhaltigkeit vertreten wie die Malerei. Die Besten fehlen fast alle.

Das „Cavallino" (Pferdchen) in Wachs von Arturo Dazzi ist eine zwar einfache, aber ursprüngliche und glückliche Arbeit. Dieses einfache Kunstwerk hat einen allgemeinen Erfolg zu verzeichnen. Denn es gibt leichtverständliche Werke, die allen gefallen, die alle Probleme friedlich in sich auflösen, vor denen man ausruhen kann.

Das „Cavallino" von Dazzi ist als ein Meisterwerk klassifiziert worden, als das Meisterwerk der ganzen internationalen Ausstellung. Ohne seine Bedeutung übertreiben zu wollen, muß man zugeben: es ist mit so viel Sicherheit und so viel Geist aus dem weichen roten Wachs geformt worden, daß es tatsächlich vollkommen und harmonisch genannt werden darf.

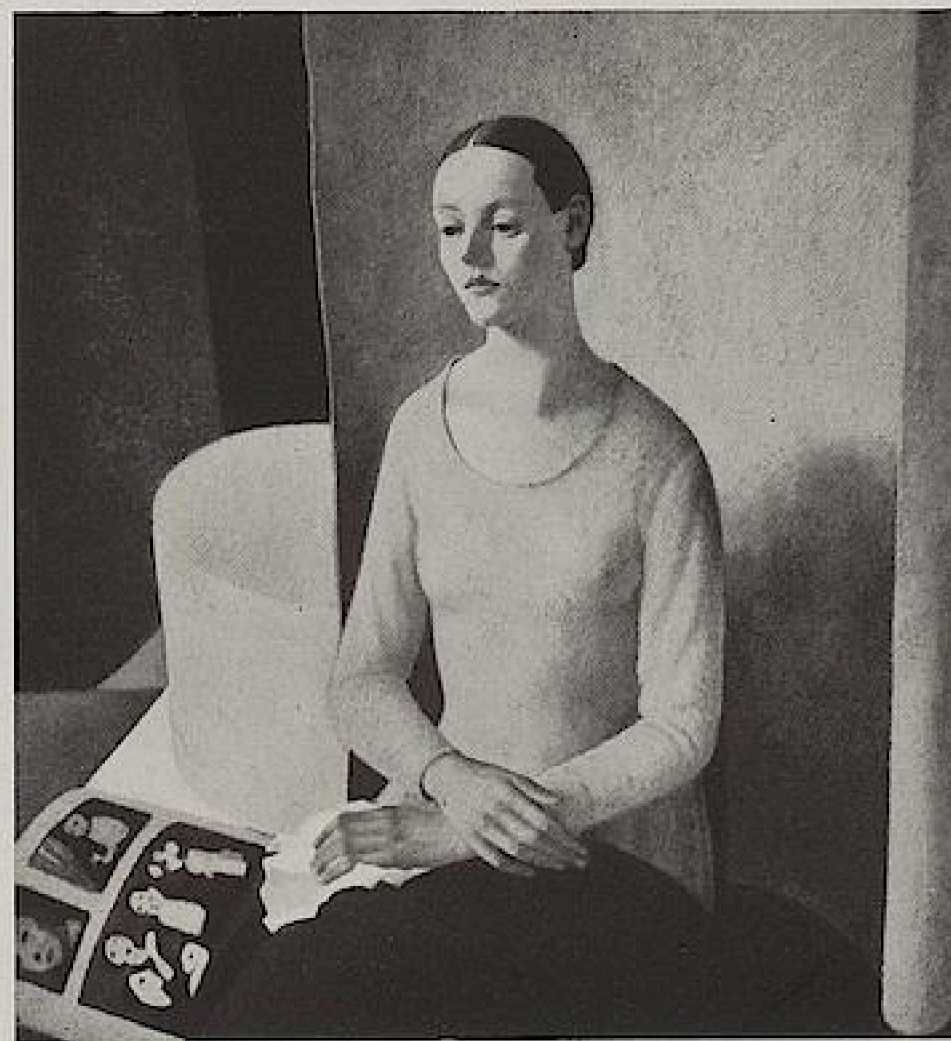
Die allegorische Figur von Ercole Drei „La Tragedia" bildet den Teil einer Serie; es sind lebendige und gesunde Gestalten, die der Bildhauer rhythmisch darzustellen suchte.

Auch die italienische dekorative Kunst, die sich in den letzten Jahren einer unerwarteten fröhlichen Blüte erfreute, hat der Ausstellung ihren Beitrag geliefert, was die Wirkung des Gesamteindruckes angenehm erhöht.

Die Venezianer Glaswaren feiern, von moderner Phantasie belebt, Triumphe in dieser Ausstellung.

An erster Stelle stehen die Arbeiten der Glasbläserei Venini; von den wundervollen Spiegeln im Vorraum schweift der Blick zu den mit unvergleichlicher Anmut verzierten Vasen und gewichtlosen Krügen.

Sicher ist, daß die italienischen darstellenden Künste sich gegenwärtig einer neuen Triebkraft erfreuen, die in dem Wunsch gipfelt, sich mit was immer für einer Ausdrucksweise jener dem Auge wohlgefälligen, dekorativen, beruhigenden Schaffensart zu nähern, jener vornehmen und zarten Schönheit, die der Stolz von Florenz und Venedig war.



FELICE CASORATI (TURIN), BILDNIS DAPHNE MOGHAN



FELICE CASORATI (TURIN), SCHÜLER

BERLINER FRÜHJAHRS-AUSSTELLUNGEN

VON

KARL SCHEFFLER

Noch einmal gibt es am Lehrter Bahnhof eine „Große Berliner Kunstausstellung". Die letzte in diesem unsagbaren Haus, in dieser unmöglichen Stadtgegend, wie versichert wird. Vielleicht gibt es im nächsten Jahr noch eine allerletzte. Dann wird wohl der Platz für das oft geforderte neue Ausstellungshaus endgültig bestimmt, wird der Bau wohl beendet sein. Man schwankt noch zwischen zwei Plänen. Der eine Platz liegt auf dem Terrain des Zoologischen Gartens, der Kurfürstenstraße gegenüber, der andere liegt am Brandenburger Tor, dort, wo sich jetzt eine Tattersall befindet. Dieser letzte Platz hat etwas Bestechendes. Er hat nach rückwärts direkt Verbindung mit der Akademie; und ein Stück Park von den Ministergärten wäre auch wohl zu haben. Entscheidendes kann noch nicht gesagt werden, weil die Besitzverhältnisse schwierig und die Verhandlungen noch nicht abgeschlossen sind. Die Künstler waren natürlich wieder einmal entrüstet, weil man sie nicht gefragt hatte; sie nahmen Gerüchte für Tatsachen und protestierten. Doch wurde ihnen bedeutet, daß sie gefragt werden sollen, wenn es soweit ist.

Ein neues Ausstellungshaus ist bitter nötig. Doch wäre es überflüssig eines zu bauen, wenn weiter ausgestellt werden soll wie am Lehrter Bahnhof, ohne Idee, ohne Programm, ohne Ehrgeiz. Das Wesentliche deutscher Kunst wird alljährlich von der Akademie und der Berliner Sezession einigermaßen erfaßt. Was übrig bleibt, findet Gelegenheiten in den Kunsthandlungen. Ein neues großes Ausstellungshaus hat nur Zweck, wenn es für Veranstaltungen bestimmt wird, wofür die Räume der Akademie und der Sezession zu klein sind, die aber nach Verwirklichung rufen. Man mag an internationale Ausstellungen denken, wie wir zuletzt in Dresden eine sahen, an Jahrhundertausstellungen usw. Nicht würdiger könnte man das neue Haus eröffnen, als mit einer Ausstellung deutscher Kunst, wie Meier-Graefe sie vor einigen Jahren vorgeschlagen hat. Für fünf Jahre ließe sich gleich ein interessantes Programm aufstellen.

Wer aber führt es aus? Wem geben alle Beteiligten die nötigen Vollmachten?

Die diesjährige „Große Berliner" hat, mehr noch als die Ausstellungen früherer Jahre, die ihr innewohnende Idee ad absurdum geführt. Zwölf Verbände haben gemeinsam —

getrennt ausgestellt. Jeder Verband hat getan, was er wollte. Das Ergebnis ist ein Durcheinander wie ein Möbelwagen. Die wenigen guten Arbeiten kommen nicht zur Geltung, das Schlechte und ganz Absurde erstickt alles, und die armselige Ausstattung der Räume tut ein übriges. Man denkt in den vom Publikum gemiedenen Sälen mit wahrem Erbarmen an das halbe Tausend Künstler, die von dieser Ausstellung Erfolge erwarten, die hier in ihrem Glauben an die eigene Berufung gestärkt werden.

Aus unerklärlichen Gründen ist eine Kollektion von rund fünfzig Bildern des Altberliner Malers Eduard Gärtner ausgestellt. Sie enthüllen in dem Riesensaal erst bei sehr genauer Betrachtung die zarten und intimen Reize einer zwischen Krüger und Menzel sich entfaltenden Biedermeierkunst. Diese hübsche Sammlung hätte gelegentlich in den vorderen Räumen der Akademie gezeigt werden sollen. Zwischen der Graphik Schweizer Künstler und der Sonderausstellung von Architekturen Peter Behrens wirken die Bilder Gärtners — im wesentlichen Darstellungen des alten Berlin — wie ein Fremdkörper.

*

Bedeutet die „Große Berliner" wieder einen Rückschritt, so kann die Frühjahrsausstellung der Akademie einen Erfolg buchen.

Es wäre ja noch manches einzuwenden; es wird zu viel aufgenommen und zu unkritisch juriert, es werden bei den Wahlen Künstler verärgert, was man den Ausstellungen dann anmerkt, die Idee der Qualität ist überall gehemmt durch Statuten und Konzessionen. Dennoch ist diese Ausstellung ein Fortschritt den letzten Jahren gegenüber. Viele Künstler haben nicht nur gerade Vorrätiges eingesandt, sondern ihr Bestes, sie haben sich Mühe gegeben, gut vertreten zu sein. Und das wirkt sich aus.

Liebermann selbst hat eine schöne Wand mit fünf Bildern: drei Bildnisse und zwei Landschaften. Das Bildnis des Hamburger Bürgermeisters Petersen ist ein ausgezeichnetes Repräsentationsbildnis, ein spätes Gegenstück des 1891 gemalten, damals heftig umstrittenen Bildnisses eines anderen Bürgermeisters Petersen, Großvaters des jetzt Gemalten. Wie man sieht, darf man Liebermann einen Maler von mehreren Generationen deutscher Männer nennen. Noch schöner ist das intimere Bildnis des Herrn Guttmann. Menschliches und Malerisches ist in diesem sehr spontan gemalten Porträt völlig zur Einheit geworden. Auch das Bildnis des Herrn Dr. Kurz ist sehr gut, doch erscheint es neben den beiden anderen Bildern etwas verblasen. Vor diesen drei zugleich weisen und temperamentvollen Altersbildnissen versteht man, warum das Ausland in Liebermann zumeist den Bildnismaler schätzt. Liebermann hat mit einem Blick „den ganzen Menschen weg".

Hans Purrmann stellt drei Bilder aus. Das „Atelierinnere" besticht durch die Wahrheit des Tons und der Valeurs, das große Stilleben durch die geschmackvolle Stilisierung der Farbe, der in diesem Fall (es ist nicht immer so), gefördert durch das Motiv, eine gleichartige Stilisierung der Form entspricht. Purrmann findet sich am besten mit Motiven ab, die in sich schon eine gewisse Steigerung enthalten. Er malt gern Kunstgegenstände, Blumen und Stoffe.

George Grosz hat den Dichter Max Herrmann eindringlich — fast zu eindringlich — dargestellt. Er ist Subjektivist, trotz der zur Schau getragenen Sachlichkeit. Vielmehr: das Sachliche wird stark betont, weil Grosz die Erscheinung subjektiv gewaltsam steigert, weil er ein Gegengewicht braucht. Immer wieder zwingt sein Talent zur Bewunderung. Auch im „Tanzlokal". Das Ganze ist wie eine zarte Tapete aus menschlichen Kraßheiten. Es ist gut, daß in Grosz wenig Kunstgewerbliches ist, sonst würde er wahrscheinlich auf den Pfad englischer Präraffaeliten gedrängt werden. Vielleicht betont er seinen Kommunismus, um sich vor Süßlichkeit zu retten.

Einen berechtigten Erfolg hat August Wilhelm Dreßler mit seinem großen Bild „Der Maler". Ein starkes, wenn auch nicht eben ein zur Sympathie zwingendes Talent! Sein Rückenakt ist gut gemalt; das Symbolische und Kompositionelle des Bildes, das irgendwie an Italienisches erinnert, wird nicht fatal, weil alles sehr real und unmittelbar bleibt. Ein rücksichtsloses Frauenbildnis ergänzt den Eindruck. Die Begabung ist derb, robust, materiell und voller Fleischlichkeit, es sieht aus, als könne sie ausdauern. Der „Maler" ist unter den Arbeiten der Jüngeren das eindrucksvollste Werk. Der dem Bilde verliehene Ehrenpreis ist verdient.

Neu für Berlin ist der Hamburger Heinrich Stegemann. Auch er ist ein Maler von Ernst und Können. Man glaubt ihm sein Kinderbildnis. Es ist eine gewisse plastische Kraft darin; man spürt die Schule der alten Meister.

Georg Walter Rößner hat mit seinem Bildnis der jungen Malerin Leonore Brennert sich selbst übertroffen. Die geschmeidige Malerei — auf den Spuren Manets — ist voll zärtlicher Sinnlichkeit. Es ist verliebte Kunst, sicher im Vortrag und geleitet von einem reinen Geschmack. Rößner ist ein Maler der Frau, er hat den seltenen Sinn für den Reiz moderner Frauenkleidung. Freilich gelingt ihm nicht alles. Seine Kollektion am Lehrter Bahnhof und ein anderes Bild in der Akademie beweist, wie er oft auf halbem Wege stehen bleibt. Dieses Bildnis aber ist ihm, in aller Weichheit, geglückt.

Ein gutes Familienbildnis zeigt Artur Degner. Dieser Maler ist nicht glücklich diszipliniert; mit diesem Porträt aber beweist er, wie gut er sein kann: es ist das, was der „Laie" sprechend nennt. Vielleicht fehlen Degner nur Aufträge, um ihn ganz zu dem zu machen, was er sein kann.

Nicht ganz hält Willy Jaeckel die von ihm schon erreichte Höhe als Bildnismaler mit dem „Stehenden Mädchen". Der Bildraum ist etwas voll und auch etwas leer, manches wirkt arrangiert. Doch ist ein schönes Können in der Arbeit und eine nicht alltägliche, persönliche Kultur.

Von Großmanns neuen Bildern war neulich schon ausführlich die Rede*. Er zeigt unter anderen ein etwas dünn gemaltes Bildnis der siebzigjährigen Frau Helene Lange. Es stellt einen merkwürdigen, von einer Idee sektiererhaft fast erfüllten Menschen glaubwürdig dar, die Grenzen der Karikatur streifend — wie es sein soll.

Eine neue Erscheinung ist Hans Joachim Lau. Er wirkt durch unterhaltende Motive (der Zeichensaal, der Bäckerladen,

* Im fünften Heft dieses Jahrganges.

der Schlächterladen), die er anekdotisch witzig und illustrativ behandelt, ohne auf gute Malerei zu verzichten.

Mit neuer Verve tritt Bernhard Hasler hervor. Seine Motive (U-Bahn, Konzertsaal, Badeszene) sind denen Laus verwandt, doch sind sie mehr zuständlich gesehen. Er wirkt ein wenig wie ein intellektueller Schüler Menzels.

Eine gute Bildergruppe zeigt Emil Orlik. Er gibt sich von seinen besten Seiten, weil die Motive und Formate bescheiden sind. Drei Stilleben, eine kleine Landschaft und die schönen „Mansarden". Es sind alles Gelegenheitsarbeiten. Aber Orlik hat auch das Talent für die Gelegenheit. Alles ist delikat, geschmackvoll und erfüllt von sicherer Erfahrung. In den „Mansarden" ist der Ausschnitt, ist die Technik, ist der Farbenklang von Grau und Rot geistreich. Orlik ist am stärksten als Kleinmeister.

Eine gute Wirkung macht auch die Wand mit fünf Bildern von E. R. Weiß. Am schönsten sind die Stilleben. Märchenhaft dekorativ ist das „Ruhende Pferd". Allen Bildern gemeinsam ist eine einheitliche Tonigkeit und stille Beherrschung.

Max Pechstein betont, je länger um so mehr, das Akademische seiner Anlage. In seinem Bild „Mutter und Kind" hat die Landschaft mit den Figuren wenig zu tun. Seine Figuren sind fast so schulmäßig gemalt wie die Bildnisse von Artur Kampf. Unmittelbarer ist das Westheimporträt; doch ist Westheim in keiner Weise ein solcher Kinobösewicht, wie er auf dem Bild erscheint. — Kokoschka hat das Brandenburger Tor vom Hotel Adlon aus gemalt. Hotelmalerei in allen europäischen Hauptstädten ist seine letzte Spezialität. Berlin sieht auf diesem Bild aus wie Konstantinopel. Kokoschka scheint immer wieder zu vergessen, daß die Götter vor den Preis die Mühe gesetzt haben. — Partikel ist immer preziös, liebenswürdig und klug. Aber als Manierist. — Konrad von Kardorff hat ein gutes Bildnis von August Grisebach gemalt und bringt sich damit, gelegentlich seiner Übersiedelung nach Berlin, aufs beste in Erinnerung. — Von den neuen Arbeiten Erich Waskes war neulich, bei der Ausstellung im Künstlerhaus, schon die Rede*. Waske ist entschieden besser geworden; sein Talent gibt aber das

* Siehe Heft III dieses Jahrganges.

Zutrauen, daß er noch besser werden kann. — Mit seinem „Rahmentischler" macht Hans Oberländer auf ein fleißiges Bemühen aufmerksam. Fritz Schneider hat zwei kräftig gemalte Stilleben ausgestellt, Erich Feyerabend gute Tierstudien und ein sorgfältig durchgearbeitetes Bildnis. — Rudolf Schlichters Bildnisse wurden im letzten Heft schon ausführlich besprochen*. — Von Max Kaus sieht man ein „Mädchen am Fenster", das in der Anlage vortrefflich ist. Es ist nicht viel da, was aber da ist, ist gut. — Das „Streichquartett" von Max Oppenheimer ist ein witzig, akzentreich, manieristisch gestalteter Ausschnitt von Musikerhänden und Violinteilen. Das ganze wirkt wie eine Fahne aus Blau, Rotbraun und Grau. — Eine Winterlandschaft und ein Blumenstilleben von Röhricht fallen durch Sinnlichkeit der Malerei auf. Es ist hier das forciert Bengalische unterdrückt, das die Bilder Röhrichts am Lehrter Bahnhof etwas fatal macht. — Das „Café espresso" von Max Neumann erinnert an einen Künstler, dem man schon vor zwanzig Jahren in der Berliner Sezession begegnete, und der seitdem nicht schlechter geworden ist. — Eine Huldigung für den achtzigjährigen Karl Hagemeister sind fünf breit, tonig und dekorativ gemalte Bilder aus früheren Jahrzehnten.

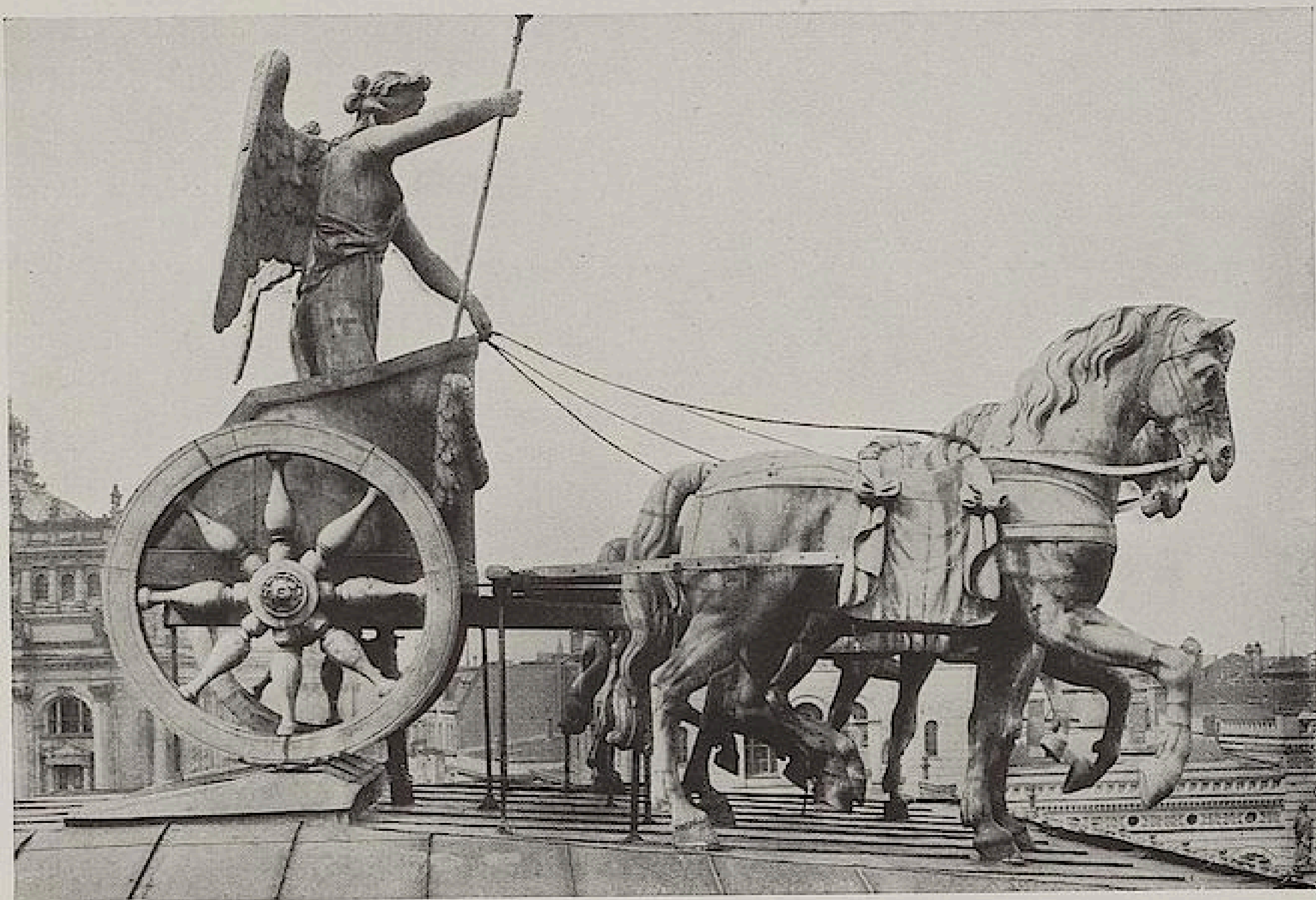
*

Die Plastik geht wieder einmal nur nebenher. Es ist nicht leicht, zugleich eine gute Bilder- und Plastikausstellung zu machen. Zwei große Arbeiten von Christian Voll bestätigen Hoffnungen, die der Künstler im Herbst mit seiner Ausstellung in der Galerie Neumann-Nierendorf erweckt hat**. Sie sind phantasievoll und sinnlich im Formalen, wenn auch etwas absichtlich forciert. August Kraus stellt eine Kollektion aus. Er erweist sich wieder als ein lebendiger Schüler der Begastradition. Eine gut ausgeglichene Gestalt ist die „Kauernde" von Klimsch, eine gefällige Arbeit das nach Maillol orientierte „Sitzende Mädchen" von Kurt Radke. Milly Steger bewahrt ihren Ruf als sichere Gestalterin menschlicher Körper. Ihre Kalksteingruppe und der getönte Gips eines Mädchens gehören zu den besten Plastiken der Ausstellung.

* Siehe Heft IX. — ** Siehe Heft III dieses Jahrganges.



MICHELE CASCELLA (MAILAND), STRASSE IN MAILAND



GOTTFRIED SCHADOW, SIEGESWAGEN AUF DEM BRANDENBURGER TOR IN BERLIN

AUS HANS MACKOWSKY „JOHANN GOTTFRIED SCHADOW", G. GROTESCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG, BERLIN

HANS MACKOWSKYS SCHADOW-BIOGRAPHIE

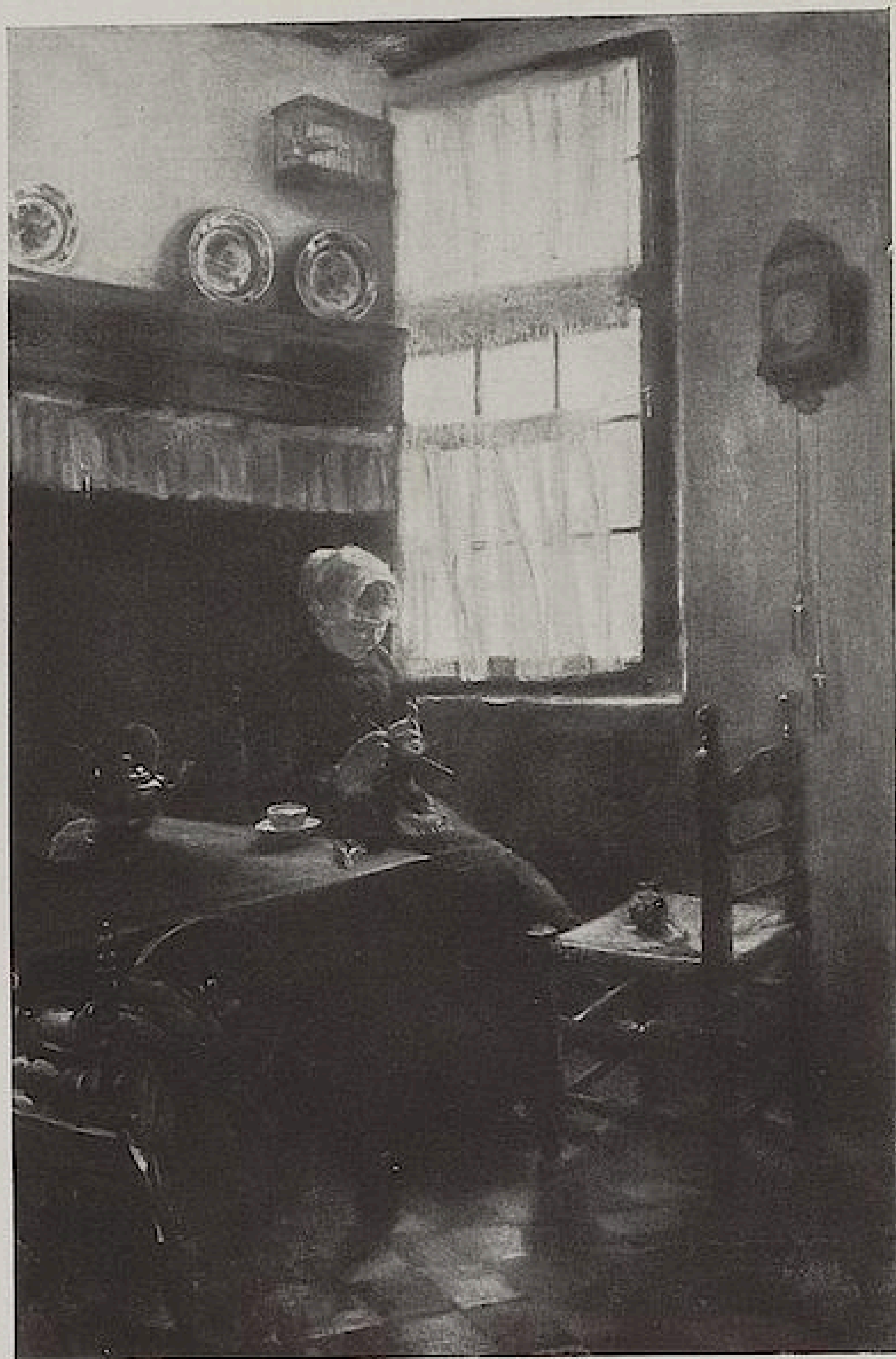
Das Vorwort sucht zu rechtfertigen, daß nur die Hälfte eines Künstlerlebens dargeboten wird. Es heißt, die erste Lebenshälfte sei die wesentlichere bei Schadow. Sollen damit die Hoffnungen auf einen zweiten Band unterdrückt werden? Bekannt ist, daß Mackowsky seit mehr als zwei Jahrzehnten eine vollständige zweibändige Biographie geplant hat, daß der erste Band seit längerer Zeit schon fertig vorliegt, daß der Autor zur Niederschrift des zweiten aber noch nicht gekommen ist. Nun klingt es fast, als resigniere er. Das darf aber nicht sein. Wer eine solche Arbeit beginnt, übernimmt auch Verpflichtungen gegen den Künstler, gegen den Stoff. Die Forderung brauchte nicht erhoben zu werden, wenn es sich um eines jener Kunstbücher handelte, von denen zwölf aufs Dutzend gehen. Dieses Werk darf nicht Torso bleiben, weil es exeptionell ist, weil nur Mackowsky selbst es zu Ende führen kann, weil es zu den allerbesten kunsthistorischen Arbeiten dieser Jahrzehnte gehört.

Was vorliegt ist ein Meisterwerk lebendiger, liebevoller Darstellung. Genau bis zum Letzten, ganz durchdetailliert und doch in großen Verhältnissen. Es handelt sich um die Biographie eines Bildhauers, der zu den größten neueren deutschen Künstlern gehört, der lange Zeit nicht nach Gebühr geschätzt worden ist, und dessen Leben noch nie in zulänglicher Weise beschrieben wurde. Dieses Buch war notwendig. Für Mackowsky ist die Beschäftigung mit Schadow eine Lebensaufgabe geworden. Nur wer von seinem Stoff so erfüllt ist, wer so systematisch das Material sammelt und so in seinem Gegenstand lebt, kann ein Buch dieser Art schreiben — ein Buch, das nicht aus Büchern entstanden ist, sondern aus neuen Entdeckungen und primärer Forschungsarbeit. Mackowskys Arbeit ist grundlegend. Zudem bietet Schadows Lebensweg, dieser Weg eines unendlich begabten Menschen durch Kindheit und Lehre, über ein erregendes Liebesabenteuer, junge Meisterschaft und frühen Ruhm zu den Hauptwerken, vom Grabmal des Grafen von der Mark bis zum Wettbewerb um das Friedrich-Denkmal, des Interessanten so viel, daß die Darstellung schon stofflich gefangen nimmt. Das Menschliche, das Beispielhafte und Vorbildliche dieses Menschenlebens fesselt ebensosehr wie das Künstlerische. Charakter und Talent sind hier einmal ganz eines geworden. Dahinter erblickt man dann noch den Prospekt einer geschichtlich bewegten Zeit; Schadow steht gleichnishaft da an einem Wendepunkt.

Mackowskys Buch ist ruhig und klar, weil es ganz beherrscht ist. Besser kann man es im Ganzen und Einzelnen eigentlich nicht machen. Eben darum wünscht man sich den zweiten Band. Man möchte meinen, daß der Geist Schadows seinem Biographen erscheinen müßte, um ihn zu mahnen.

Druck und Ausstattung des in der Groteschen Verlagsbuchhandlung erschienenen Buches sind vorzüglich.

Karl Scheffler.



MAX LIEBERMANN, STILLE ARBEIT

EIN WIEDERGEFUNDENES GEMÄLDE MAX LIEBERMANNS

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

In seinem ausgezeichneten Buche über Max Liebermann spricht Erich Hancke bei der Betrachtung jener Gemälde des Meisters, die kurz nach dem ersten längeren Zusammensein mit Israels im Sommer 1884 in Berlin entstanden, von der „Energie der malerischen Wiedergabe", welche das „Tischgebet in Delden" über verwandte holländische und deutsche Leistungen hinaushebt. In diesen und den folgenden Jahren, zwischen den „Netzeflickerinnen" und der „Frau mit den Ziegen", malte Liebermann verschiedene Interieurs, auf die ebenfalls das angeführte Wort Hanckes zutrifft. Sie fanden schon vor vierzig Jahren auch bei einstigen Gegnern der Kunst Liebermanns Beifall, und kurz nach der Verleihung einer Medaille an Liebermann für die „Flachsscheuer" auf der internationalen Ausstellung in München 1888 erhielt er auch auf der Berliner Ausstellung die gleiche Auszeichnung für sein Werk „Stille Arbeit". Es war die erste öffentliche Anerkennung, die Liebermann in Berlin zuteil wurde.

Seither war dieses Gemälde verschollen. Erst kürzlich wurde es im Ausland aufgefunden und gelangte in deutschen Besitz. Mit einer außerordentlich feinen und klaren Vereinigung von Ton- und Lichtmalerei ist die Ecke einer holländischen Stube dargestellt, in welcher ein holländisches Mädchen mit weißer Haube strickend neben dem Fenster sitzt.

Das Gemälde ist nach einer Studie gemalt, die Liebermann auf seiner Hochzeitsreise im Jahre 1884 in Laren ausgeführt hat.

DIE DÜRER-AUSSTELLUNG IN NÜRNBERG

VON

CURT GLASER

Die vierhundertste Wiederkehr des Todestages Albrecht Dürers gab dem Germanischen Museum in Nürnberg erwünschte Gelegenheit zu einer großen Ausstellung fränkischer Malerei, die zur Klärung mancher Fragen der Zuschreibung ebenso beitragen wird wie zu einer Erweiterung der allgemeinen Anschauung der Kunst von Dürers Vorläufern, insbesondere seines Meisters Michel Wolgemut. Denn Direktor Zimmermann, dessen Tatkraft und Unternehmungsgeist diese schöne Ausstellung zu danken ist, hat sich nicht begnügt, in einer festlichen Repräsentation eine möglichst große Zahl von Werken Albrecht Dürers selbst zu vereinigen, sondern er hat sich im besonderen bemüht, die viel umstrittenen Fragen der Jugendwerke des Meisters und der Herkunft seines Stiles durch eine ausgiebige Darstellung der Nürnbergischen Malerei der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu beleuchten, indem er in dieser Umgebung jene Werke zeigte, die man dem jungen Dürer zuschreiben wollte, und die sich nun als fremd seinem Stile erweisen, der eindeutig und unmittelbar aus der lokalen Tradition seiner Vaterstadt emporwächst.

Die erste große Überraschung der Ausstellung ist die neue Anschauung, die von der Kunst des Michel Wolgemut gewonnen wird. Daß die alte Meinung, dieser zu seiner Zeit weitberühmte Maler sei ein trockener und philiströser Hand-

werker gewesen, nicht aufrechterhalten werden könne, hat man bisher mehr geahnt als gewußt. Denn wenn man wohl die Altäre in Zwickau und in Straubing kennt, so hat man sie doch in den Kirchen, in denen die Tafeln schlecht beleuchtet und weit über Augenhöhe angebracht sind, noch niemals so gesehen wie in den Sälen des Museums, wo zudem viele andere Werke der Zeit zu bequemem Vergleich dargeboten werden. Überdies weiß man heute, daß der Altar, den man bisher für den Peringsdörfer und damit nach Neudörfers Zeugnis für ein Werk Wolgemuts nahm, nicht dieser ist, und der gewandelten Vorstellung von Wolgemuts Kunst fällt nun auch der Hofer Altar zum Opfer, der in die Nähe der Werke des Hans Pleydenwurff und des Landauer Altars rückt, um mit diesen zusammen die erste Stufe der Übernahme niederländischer Form in Nürnberg zu repräsentieren, der gegenüber Wolgemut selbst als der Meister einer neuen Generation selbständiger Verarbeitung fremden Einflusses sich darstellt.

In den Marienbildern des Zwickauer und mehr noch in den Tafeln des Straubinger Altars erscheint Wolgemut als ein Maler von bedeutendem Wuchse. Seine gedrängten Kompositionen sind wahrhaft erfüllt von wuchtigen Formen. Es gelingt ihm ebenso die wundervoll leise Gebärde einer zarten Frauenhand wie die ausdrucksvolle Wendung einer männlichen Gestalt, und unvergeßlich sind die großartigen Charakterköpfe seiner Apostel oder der Könige einer Epiphanie. Es ist nichts lehrreicher, als diese pathetische Kunst eines der großen Meister deutscher Spätgotik, als den man Wolgemut hier erlebt, in unmittelbarer Nachbarschaft der Werke seiner von niederländischer Eleganz beeindruckten Vorläufer zu sehen, vor allem jenes Meisters des Strache-Altars, der zu den kultiviertesten Malern seiner Zeit zählt, dessen Gestalten ebenso tänzerisch beschwingt, wie seine Farben von raffiniertem Geschmack gewählt erscheinen. An Zierlichkeit der Form wie an Feinheit der malerischen Durchbildung kann sich Wolgemut mit diesem Meister nicht vergleichen, aber er ist ihm an Kraft der Persönlichkeit wie an kompositioneller Erfindungsgabe weit überlegen.

Mit Wolgemut in seiner Werkstatt und neben ihm als selbständige Meister haben andere Maler geschaffen, und man gewinnt, wenn man die Ausstellung durchwandert, ein Bild von dem reichen künstlerischen Leben der Stadt in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts. Der Meister des früher sogenannten Peringsdörfer Altars bleibt eine der bedeutenden schöpferischen Persönlichkeiten seiner Zeit, nicht minder der Meister des Crailsheimer Hochaltares oder der Hersbrucker und jener Geselle Wolgemuts, der die Passion des Zwickauer Altars gemalt hat. Wie Wolgemuts eigene Kunst aber sich entfaltet hat, bis er im Jahre 1508, fast dreißig Jahre nach dem Zwickauer Altar, die Flügel der Predella des Schwabacher Hochaltars gemalt hat, das kann man auch heute kaum mehr ahnen, da alle Zwischenglieder einer anscheinend bedeutenden künstlerischen Entwicklung fehlen.

Kein Zweifel, daß Wolgemut selbst in seinen späten Jahren unter dem Einfluß seines großen Schülers Albrecht Dürer gestanden hat. Kein Zweifel aber auch, daß dieser die entscheidenden Anregungen seiner Jugend in der künstlerischen Umgebung seiner Vaterstadt empfangen hat, aus der er ebenso großartig sich abhebt, wie er doch ihre Tradition fortsetzt. Denn wenn man die Hände sieht, die Dürer zeichnete, oder die charaktervollen Männerköpfe, die er erfand, so fühlt man sich unmittelbar an Wolgemut erinnert, und so weit der Abstand sein mag, man bleibt doch in der gleichen Welt der Anschauung und in der geistigen Atmosphäre, die man als die im besonderen Nürnbergische anzusehen berechtigt ist.

Neben diesem Zusammenhang mit der Kunst seines Lehrmeisters erscheinen die Beziehungen zu der oberrheinischen Kunst, die unter dem Zeichen Martin Schongauers stand, ebenso unwesentlich wie der Einfluß italienischer Malerei, der nur gleichsam in Äußerlichkeiten sich bemerkbar macht. Gewiß sind auch solche fremde Stilelemente in Dürers Kunst aufgegangen, aber sie haben niemals ihren Charakter bestimmt. Die Dresdener Madonna muß wohl zu ihrer Zeit, im Jahre 1496, als ein Werk von fremdartiger Größe einen ungeheuren Eindruck in Nürnberg geübt haben, aber nicht minder in Venedig jene Tafel, die vollgestopft ist mit merkwürdig bewegten Händen und ausdrucksvollen Charakterköpfen, die Dürer zehn Jahre später als Darstellung des Jesusknaben im Tempel schuf.

Man hat von dem Maler Dürer noch niemals einen so starken Eindruck empfangen wie in dieser Ausstellung, die einen großen Saal mit seinen Gemälden allein zu füllen vermochte. Gewiß ist die Kunst des Zeichners uns unmittelbarer lebendig geblieben, und die lange Reihe der herrlichen Blätter, die in Nürnberg zusammenkamen, bietet einen unvergleichlichen künstlerischen Genuß. Aber man begreift hier, wo die Gemälde in ihrer Gesamtheit und in unmittelbarer Nachbarschaft mit den Werken Wolgemuts und seiner Zeitgenossen erscheinen, doch auch aufs neue die Bedeutung des Malers Dürer, und man erfaßt den ungeheuren Weg der künstlerischen Entwicklung einer Persönlichkeit von dem frühen Bildnis des Vaters bis zu einem späten Marienbilde, das in seiner knappen Komposition wie in seiner merkwürdig lichten Farbigkeit schon die Epoche des Manierismus einzuleiten scheint, die Dürer vieles verdankte.

Man hat, seit die Werke des Matthias Grünewald wiederentdeckt wurden und in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gerückt sind, Dürer oft Unrecht getan, den Maler Dürer im besonderen neben der blendenden Erscheinung seines Zeitgenossen gering eingeschätzt, und man hat zuviel Wesens gemacht von den italienischen Zügen in der Kunst des Nürnberger Meisters. Man wird in dieser Ausstellung umlernen. Es offenbart sich hier das umfassende Genie eines großen Formerfinders und Menschenbildners, eines Mannes, der sich bei jedem Schritte, den er tat, der Verantwortung für seine Arbeit bewußt gewesen ist, dessen Talent durch die Lauterkeit seines Charakters geadelt war. Daß die reine Luft klassischer Kunst, zu der er sich erhoben hatte, keiner seiner Schüler und Nachfolger zu ertragen vermochte, war nicht seine Schuld; daß die Nürnberger Malerei nach Dürers Tode in Epigonentum versank, war ein Schicksal, an dem die deutsche Kunst durch Jahrhunderte noch zu tragen hatte.



FERDINAND v. RAYSKI, HERRENBILDNIS
AUSGESTELLT VOM SÄCHSISCHEN KUNSTVEREIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

DRESDEN

Ausstellung des Kunstvereins. Der Sächsische Kunstverein, der am 300. Todestage Dürers gegründet worden ist, feiert sein hundertjähriges Bestehen mit einer Ausstellung „Kunst in Sachsen vor hundert Jahren". Dr. Posse, der Leiter dieser Veranstaltung, war bestrebt, eine Auswahl des Besten zu bieten, das Malerei, Zeichnung und Plastik in Sachsen während der Jahre 1800—1865 hervorgebracht haben.

F. A. Tischbein und Anton Graff, die beiden bedeutendsten deutschen Porträtisten jener Zeit, geben mit einigen Spätwerken den Auftakt. Während der ersten beiden Jahrzehnte des Jahrhunderts wird das künstlerische Leben der Dresdener Akademie beherrscht von einem etwas dünnblütigen Klassizismus. Noch im ersten Jahrzehnt aber vollziehen sich abseits vom offiziellen akademischen Leben die entscheidenden Dinge. Der Mecklenburger Ph. O. Runge und der Pommer C. D. Friedrich, beide Generationsgenossen der Klassizisten, sind die schöpferischen Künstler, die aus heißem Herzen heraus, begabt mit stärkster Einfühlungskraft, das Neue gestalten.

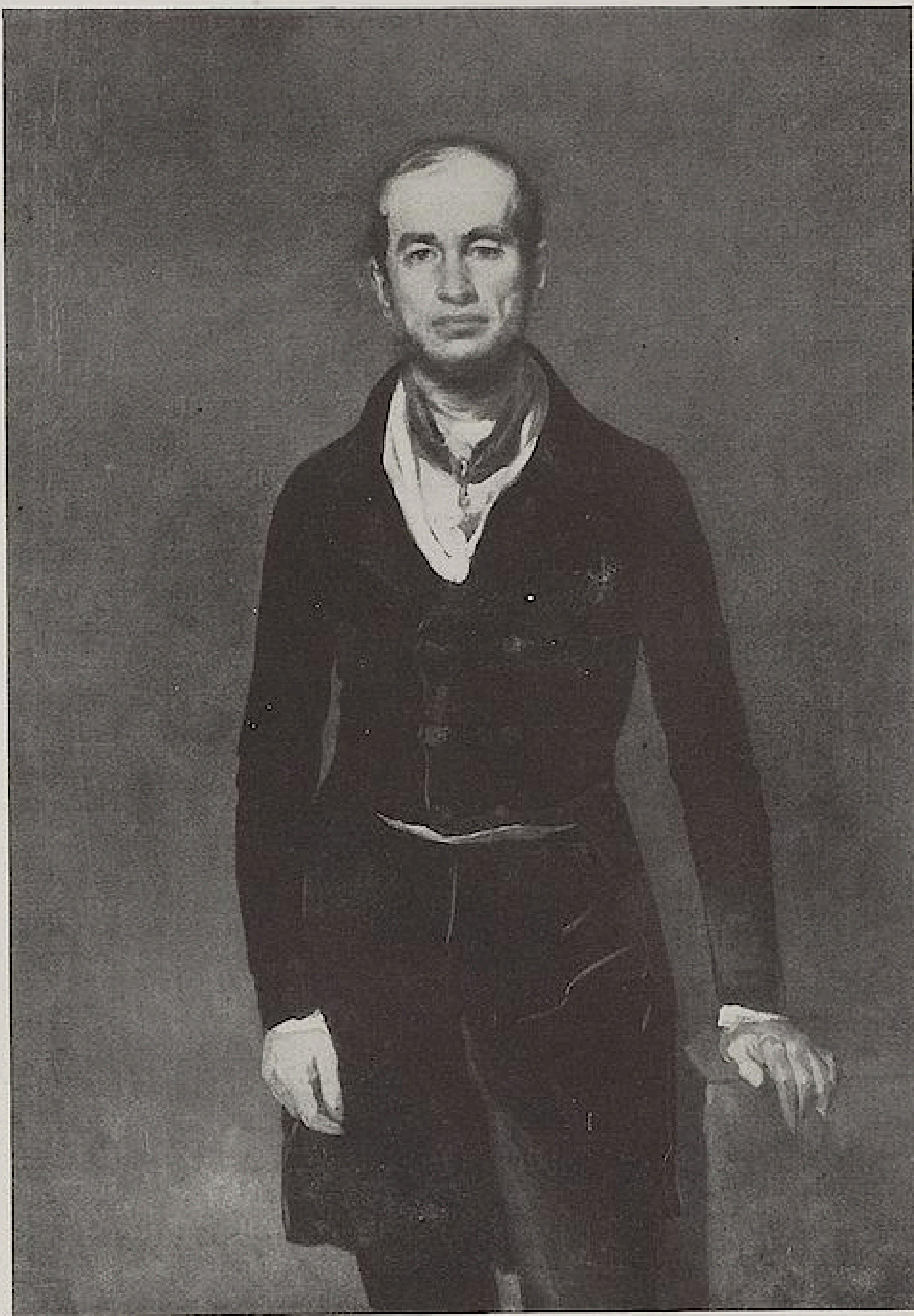
Runge hat von 1801—1804 in Dresden die für seine Entwicklung wichtigsten Jahre verbracht. Hier entstanden seine ersten, noch klassizistischen Bilder, hier entstanden aber auch schon die Entwürfe zu den Tageszeiten, dem einen großen Hauptwerk der deutschen Romantik. Die Räume

mit Friedrichs Bildern und Zeichnungen vermitteln den stärksten Eindruck der ganzen Ausstellung. Am Anfang steht das Frühwerk von 1808, das „Kreuz auf dem Felsen", das einstmals heiß umkämpft war wegen seines unkonventionellen Naturalismus und zugleich wegen seines pantheistischen Gefühls. Es folgen dann — aus dem Besitz des Berliner Schlosses — der „Mönch am Meer" und die erste Fassung des „Mönchsbegräbnisses" von 1810 (vgl. Dezemberheft dieser Zeitschrift), die eigentlich faustischen Werke der romantischen Malerei, in denen Friedrich mit nachtwandlerischer Kühnheit den unendlichen Raum zum Bildgegenstand erhoben hat. Auch das kleine, kaum bekannte Bildchen „Hütte im Schnee" gehört jenen Jahren an.

Der Mecklenburger G. Kersting, der um 1809 nach Dresden übersiedelt und sich sehr bald eng an Friedrich anschließt, ist noch nicht in solchem Umfange gezeigt worden wie in dieser Ausstellung, die eine Reihe von unbekannten Werken ans Licht gebracht hat.

Einen neuen starken Antrieb erhält die Dresdener Landschaftskunst um 1820, wiederum von Norden, durch den Norweger J. C. C. Dahl. Auch in ihm wirkt wie in Friedrich ein nordisch düsteres Element, und in Bildern wie „Trollhättan" ist ein Stück wildromantischer Natur mit elementarer Kraft gestaltet.

Friedrich hatte „des Künstlers Gefühl zu des Künstlers Gesetz" erhoben, und seine Kunst, der einmalige Ausdruck dieser subjektiven Persönlichkeit, konnte keine Schule im eigentlichen Sinne bilden. Aber im zweiten und dritten Jahrzehnt ist sie doch von weitreichender Wirkung auf viele der zeitgenössischen Landschafter gewesen.



FERDINAND v. RAYSKI, BILDNIS GRAF ZECH

AUSGESTELLT VOM SÄCHSISCHEN KUNSTVEREIN

Dahl selbst und fast alle Schüler Dahls, zum Beispiel Leypold, der Berliner Blechen, der Norweger Fearnley, Crola, der sehr begabte E. F. Oehme, anschmiegsam und empfindsam wie die meisten Sachsen, noch mehr C. G. Carus, ferner Giese in Greifswald, Klein in Nürnberg haben vorübergehend im Banne seiner Motive und Ausdrucksformen gestanden. August Heinrich, der einzige, dessen beseelter Naturalismus die Kunst des großen Romantikers auf eine selbständige Art hätte fortsetzen können, starb in früher Jugend.

Wirklich schulbildend aber war der lebenskräftige Realismus J. C. Dahls. Aus der großen Schar der Schüler ist neben Blechen vor allem Chr. Friedrich Gille zu nennen.

Neben der romantischen und realistischen Landschaftskunst steht die Kunst der Nazarener. Die Ausstellung zeigt eine ganze Anzahl sächsischer Künstler im Gefolge dieser Richtung, die im Anschluß an die altdeutschen und frühitalienischen Meister eine naive gefühlsmäßige Ausdruckskunst erstrebte. Julius Schnorr v. Carolsfeld ist der erste unter den Sachsen, der sich — schon in Wien — der neuen Bewegung anschloß und der späterhin in Rom einer der einflußreichsten Führer wurde. Von der asketischen Strenge Overbecks und dem dramatischen Pathos des Cornelius unterscheidet sich die wärmere und sinnlichere, zum Idyllischen neigende Art des Sachsen. — Noch reiner ist das sächsische Naturell ausgeprägt in der Kunst Ludwig Richters, der zwischen 1823 und 1826 im Kreise der Deutschrömer seine Ausbildung erhielt. Der „Watzmann" von 1824, ein überfülltes Kompendium der Alpenwelt im Sinne Kochs, ist eine erstaunliche Talentprobe, in der alle Anregungen Kochs, Hornys, Fohrs mit Fleiß und Klugheit verarbeitet sind. Allzuoft werden über der volkstümlichen, phantasiereichen späteren Produktion Richters die hohen formalen Qualitäten seiner frühen Werke übersehen. — Aus der übergroßen Schar der Schüler Richters hebt die Ausstellung Leonhardi, E. F. Oehme und als bedeutendsten Franz-Dreber heraus, der von Richter ausgehend in Rom den Stil der deutschrömischen Malerei weiterbildet.

Von Hübner und Bendemann, die um 1838/39 einen Hauptzweig der Düsseldorfer Schule nach Dresden verpflanzen,

wo ihre gefühlvoll sentimentale Art einen allzu empfänglichen Boden fand, sind vor allem schöne Frühwerke zu sehen. Das Wichtigste, was die Düsseldorfer auf Dresdner Boden geschaffen haben, stammt von dem am wenigsten rheinischen Künstler, von Alfred Rethel, der 1842, 1848—1852 in Dresden weilte, hier den Totentanz zeichnete und die Monumentalgemälde für Aachen entwarf.

Im stärksten Gegensatz zu dem blutlosen Klassizismus, zu dem die Düsseldorfer Richtung sehr bald entartete, steht die vitale Kraft Ferdinand v. Rayskis, der ein Altersgenosse Hübners ist. Seine Werke bilden einen Höhepunkt der Ausstellung. Hervorgehoben sei das „Bildnis Graf Zech", das mit seiner eindringlichen Charakterisierung einer unheimlichen Natur von ausgesprochener Männlichkeit alle zeitgenössischen deutschen Bildnisse übertrifft; ferner der an Daumier gemahnende genialische „Strolch" mit seiner schönen Materie und die „Wildschweine" mit ihrer animalischen Lebendigkeit.

Schließlich noch Julius Scholtz, ein Schüler Hübners, unter den Professoren die einzige malerische Begabung. Seine „Wallensteiner" von 1862 eine Leistung im Sinne Menzels, und von Menzel gebilligt. Und schließlich eine Reihe Damenbildnisse, in denen das Interesse an der malerischen Oberfläche zu stillebenhafter Schönheit führt. K. W. Jähnig.

NEUE BELGISCHE KUNST

Ausstellung im Ballspielhaus zu Paris

Das Pariser Ballspielhaus beherbergte schon vor ein paar Jahren eine belgische Ausstellung, die alter und neuer Kunst gewidmet war; diese Ausstellung nun führte die belgische Produktion seit dem Impressionismus vor. Das Fazit? Belgien besitzt heute zum mindesten in James Ensor einen Maler, der das gemeine Mittelmaß erheblich überragt; mit dem Bildhauer und Maler Rik Wouters, der vor einem Dezennium im Alter von nur dreiunddreißig Jahren starb, verlor es leider allzu früh ein ungewöhnlich reiches und frohmütiges Talent. Möglich, daß da und dort noch weitere Begabungen am Wege blühen, von denen Besonderes geleistet wurde oder zu erwarten ist. Im ganzen dominiert aber das Bild, das man heute überall antrifft.

Wesentlicher und interessanter ist schon die Erscheinung, daß die belgische Kunst der Gegenwart mehr oder weniger fühlbar auch in die beiden Teile auseinanderfällt, denen der ethnographische Dualismus des ganzen Volks entspricht. Die in der sogenannten Brüsseler Schule vertretenen Wallonen beziehen ihre Rezepte aus Paris, wogegen bei den Flamen die germanische Anlage durchschlägt. Huldigen die einen heute beispielsweise der Neuen Sachlichkeit, so bevorzugen die andern das Prinzip surrealistischer Flächenaufteilung.

Modischer Manierismus waltet natürlich hier wie dort, er ist sozusagen das künstlerische Signum unserer Zeit! Merkwürdig ist nur, daß Ensor für beide Parteien als Oberhaupt, als geistiger Führer reklamiert wird. Darin offenbart sich im Grund wieder einmal die geheimnisvolle Wirkung der Persönlichkeit.

Es ist schwer zu entscheiden, worin der eigentliche Zauber von Ensors Kunst beruht. In ihrer farbigen Magie? in der phantastisch visionären Umsetzung der Wirklichkeit? in der Substanz an lyrischem Gehalt? dem schicksalshaften Hauch geistiger Ironie? — Verhaeren drückte sich einst — vor zwanzig Jahren — sehr schön dahin aus, Ensor entwickele die Farbe wie eine Symphonie, so daß man sagen möchte, er höre sie. (Musiker wie Debussy, könnte man umgekehrt beifügen, „sehen" Töne und setzen sie wie in ein Bild.) Ensor arrangiert sein von grotesken Einfällen durchzucktes Weltbild mitunter wie die Bonnard und Vuillard, denen er darin vorangegangen ist; und wo er aus der Atmosphäre spukhafter Erscheinungen wie ein zerschundener Pierrot ins Stumpfe, Dumpfe einer ernüchterten Tagwelt hinüberspielt, ergreift er uns unmittelbar und vielleicht am nachhaltigsten. Daneben schwingt sich seine Inspiration aber wieder zu reinen Farbenträumen auf; und da erinnert er etwa an Monticelli, der mit seinen Tuben wie ein verliebter Juwelier mit Edelsteinen phantasierte. Manchmal ist seine Palette nur ein lichter Hauch, so zart und duftig wie das schönste Farbengedicht von Odilon Redon, doch ist sie auch stärkerer Ausdrucksweisen fähig, wo die Empfindung sich zusammenballt und wie bei van Gogh explodiert.

Poesie? Ohne Zweifel, unter Umständen bis zum äußersten Bildrand. Literatur? Nein — nur dann und wann ein ungeratenes Bild. Ensor ist ein begnadeter Maler, dessen Vision unendlich viel antönt, und oft mit wenigem alles sagt.

Mit dem als Internierten in Holland verstorbenen Rik Wouters riß der Tod den weitaus Begabtesten der jüngeren Generation mitten aus einer fruchtbaren Tätigkeit heraus, deren vorzeitiger Abbruch auch außerhalb Belgiens aufrichtig bedauert werden muß. Im Gegensatz zur zeitgenössischen Problematik hielt sich Wouters glücklich in der Mitte zwischen der Natur und der Tradition. Er war ein ganzer Mann, der viel von Cuno Amiet in seinen besten Stunden hat und einiges mit Bonnard teilt. Auch seine Plastiken sind unbeschwert, in der Fläche bewegt und farbig aufgelöst, der inneren Struktur nach aber wie gewisse Bilder ungewöhnlich gut gebaut, gesund von Grund auf und organisch reich belegt. Sieht man vom Überschwange seiner Jugend ab, es bleibt genug, was auf die eigene echte Meisterschaft verweist. Und war Rik Wouters auch kein geistiges Talent, was alles stand ihm doch bei seinem Reichtum, seiner Erlebnisfähigkeit, seinem Geschmack und freudigen Wagemut noch bevor! Er hätte ein Sammelpunkt der belgischen Kunst werden können.

Dem Wallonen Wouters steht als Flame der Bildhauer Georges Minne gegenüber, dessen Werke knapp und streng, und doch von einer schönen Musikalität getragen sind. Er ist das Zentrum einer Stilbewegung, die dem Mystizismus eines Maeterlinck entspricht. Albert Servaes verleiht dem flämischen Katholizismus einen von metaphysischen Erschütterungen heimgesuchten Ausdruck, der jedenfalls tiefer greift als die hahnebüchene Meditation eines Laermans — des belgischen Egger-Lienz. Hermann Ganz.



UKTIONSNACHRICHTEN

Wenige Tage nachdem Berlin die Sensation der Huldschinsky-Versteigerung erlebt hatte, versammelte sich das gleiche Publikum der Sammler, Museumsleiter und Händler in London, um bei Christie der Auktion des letzten Teiles der Holford-Sammlung beizuwohnen. Nachdem im vergangenen Jahre die italienischen Gemälde von Duveen für mehr als eine halbe Million Guineas übernommen worden waren, blieben jetzt vor allem die Niederländer und eine Reihe von Werken englischer Meister, deren Verkauf die stattliche Summe von über 400000 Guineas ergab. Am höchsten wurden auch hier, wie zu erwarten war, die Bilder von Rembrandt bezahlt, der Mann mit der Thora brachte 48000 Guineas, das heißt eine runde Million Mark, das angebliche Porträt des Titus 44000, die Frau des Sylvius 30000, der Martin Looten 26000. Das sind hohe, aber keine überraschenden Preise. Dagegen ist wohl bisher noch niemals eine Zeichnung mit einem Preise von 10000 Guineas bezahlt worden wie hier Rembrandts Porträt des Maurits Huygens. Noch unerwarteter war der Preis für eine Kreidezeichnung von Rubens, Helene Fourment darstellend, die, obwohl sie ausgeschnitten und auf anderes Papier aufgezogen war, von Knoedler für 6500 Guineas erworben wurde. Ein bedeutendes Porträt von Van Dyck erzielte den Riesenpreis von 30000 Guineas. Es ist nicht leicht verständlich, warum ein ebenso großes Frauenporträt aus der Genueser Zeit nur mit einem Bruchteil, nämlich 1500 Guineas bewertet wurde. Solche krasse Preisunterschiede gab es noch öfter, so zum Beispiel wenn das Bildnis eines Edelmannes von Sustermans mit dem unbegreiflich hohen Preise von 12500 Guineas bezahlt wurde, während andere Porträts des Künstlers mit 460 220, 160 Guineas normal eingeschätzt wurden. Ein Hauptstück der Sammlung war die große Ansicht von Dordrecht von Aelbert Cuyp, die mit 20000 Guineas ihrer Bedeutung entsprechend bewertet wurde. Eine Landschaft von Ruysdael kostete 6000, ein Aert van der Neer 3500, ein schöner Potter 8000, ein Teniers 3200, und sogar ein Wouverman brachte es bis auf 4000 Guineas. Ein dem Petrus Cristus zugeschriebenes Männerporträt erwarb Colnaghi für 14000, ein Porträt des Mabuse Knoedler für 6800 Guineas.

Wird es nun schon als selbstverständlich genommen, daß der große amerikanische Handel auf den bedeutenden Versteigerungen in Europa als Hauptkäufer auftritt, so gewinnt von Jahr zu Jahr New York selbst als ein Mittelpunkt des Weltkunstmarktes an Wichtigkeit. Die American Art Association versteigerte die Sammlung Elbert H. Gary und erzielte für einen Krieger von Rembrandt 86000, für einen Kavalier des Frans Hals 85000 Dollar. Die Hauptpreise fielen hier aber den englischen Meistern zu, deren elegante Gemälde als der vornehmste Schmuck eines angelsächsischen Patrizierhauses begehrt werden. Die Preise für Hauptwerke von Gainsborough sind noch immer im Steigen begriffen. Diesmal brachte sein Erntewagen die Riesensumme von 360000 Dollar. Duveen zahlte diesen Millionenpreis. Ein Damenporträt von Hoppner kostete 90000, ein Reynolds 55000, ein Lawrence 45000 Dollar. Daneben wirkt es fast bescheiden, wenn Corots Etang de Ville d'Avray 32000, Daubignys Oise bei Conflans 23000 Dollar erzielte. Die größte Überraschung der Auktion aber war der Rekordpreis von rund einer Million Mark, den Knoedler für eine Büste von Houdon, seine Tochter Sabine darstellend, anlegte. In der Vente Doucet hatte vor dem Kriege die gleiche Büste bereits den Riesenpreis von über 400000 fr. gebracht, der nun mehr als verdoppelt wurde. 2300000 Dollar war der Gesamterlös der Versteigerung.

In Berlin gab es zum Schluß der Saison zwei interessante Versteigerungen ostasiatischer Kunst bei Cassirer-Helbing. Otto Burchard stellte seine schöne Sammlung chinesischer Keramik zum Verkauf, die lange Zeit im Museum zur Schau gestanden hatte. Nach der Enttäuschung der Auktion Guttmann war eine starke Belebung des Interesses festzustellen, wenn auch nicht alle Preiserwartungen erfüllt wurden. Ein so vollkommenes Stück der Chün-Ware wie die kleine blütenförmige Schale mit ihren vier gleichmäßig verteilten purpurroten Flecken auf lavendelblauem Grund war für 5500 Mark nicht teuer, wie auch viele andere gute Stücke der Sammlung bei weitem nicht die hohen Schätzungspreise erreichten, aber sie fanden ihre Käufer, und mit dem Gesamtergebnis konnten die Veranstalter der Auktion wohl zufrieden sein, wenngleich man feststellen muß, daß das Interesse für chinesische Frühkeramik seit der Bondyauktion des vergangenen Jahres kaum gestiegen ist. Man spricht und schreibt viel über chinesische Kunst, aber die Zahl der ernsthaften Sammler in Deutschland ist noch merkwürdig klein. Dagegen hört und liest man seit Jahren bei uns wenig von japanischer Kunst, und den japanischen Holzschnitt insbesonders geringzuschätzen, gehört beinahe zum guten Ton. Um so überraschender war es für viele, daß diese Einstellung auf die Marktlage gar keinen Einfluß übte, daß sich im Gegenteil die alte Beliebtheit der japanischen Meisterholzschnitte bei der Versteigerung der Sammlung Straus-Negbaur von neuem aufs glänzendste bewährte. Die hohen Schätzungspreise, die vor der Auktion von vielen für durchaus phantastisch erklärt wurden, erwiesen sich im allgemeinen als vollkommen berechtigt. Wurden sie nicht in allen Fällen erreicht, so wurden sie doch zuweilen sogar recht erheblich überschritten. Die Anwesenheit japanischer und französischer Händler sicherte der Preisbildung das internationale Niveau. Leider wurden auf diese Weise viele der wertvollsten Blätter in das Ausland entführt, was um so bedauerlicher ist, als der deutsche Besitz an japanischen Farbenholzschnitten, nachdem kürzlich auch die Sammlung Moslé nach Amerika abgewandert ist, immer mehr zusammenschrumpft.

Die Sammlung Straus-Negbaur war eine der letzten deutschen Sammlungen von internationalem Rang. Sie war besonders reich an seltenen Drucken der sogenannten Primitiven, und es war der berechtigte Stolz der Eigentümerin, daß sie im allgemeinen Drucke von hervorragender Qualität und untadeliger Erhaltung in ihren Besitz zu bringen verstanden hatte. Legte man in früheren Jahrzehnten weniger

Wert auf die Frische der Farben, so schätzt man heute in Japan sowohl wie in Amerika, den beiden Hauptländern des Farbendrucksammelns, nur die ganz unberührten und unverblichenen Abzüge. In der Preisbildung machte sich diese internationale Wertung sehr deutlich bemerkbar. Berühmte Blätter in besonders schönem Zustande wurden außerordentlich hoch gesteigert und erregten vor allem den Wettbewerb der in London ansässigen japanischen Händler.

Unter den Primitiven erzielte den höchsten Preis das prachtvolle große Schauspielerporträt des Torii I. Kiyonobu mit 4500 Mark. Von Masanobu wurde eine große Darstellung der Glücksgötter, die so frisch war, als sei sie gestern koloriert worden, mit 2900 Mark, ein kleines Schauspielerbild mit 1700 Mark bezahlt. Unter den Blättern des Harunobu war am meisten umworben die reizende Teehausszene, die auf 1500 Mark geschätzt, bis über 2000 Mark stieg, das seltene Historienbild im chinesischen Stil brachte 1650, das Kalenderblatt mit dem Glücksgott Hotei 1450 Mark. Von Shunei wurden zwei Schauspielerbrustbilder auf Silbergrund im Stile des Sharaku mit 1400 und 1550 am höchsten bezahlt. Shummans wundervolle Sechsblattfolge der Tama-Flüsse blieb mit über 5000 Mark hinter den Erwartungen etwas zurück. Dagegen bewährte sich die Beliebtheit des Meisters Sharaku, dessen Blätter fast sämtlich von Yamanaka und einem französischen Kommissionär ersteigert wurden. Die berühmten Köpfe von Schauspielern, von denen Frau Straus-Negbaur nicht weniger als sieben besaß, wurden mit 2200 bis 4400 Mark bewertet, die ganzfigurigen Darstellungen brachten 1800 und 2600, das Hauptblatt mit den Brustbildern zweier Schauspieler ersteigerte der Berliner Händler Tikotin für 5000 Mark, genau zu dem Preise, auf den es geschätzt war. Als besondere Kostbarkeiten der Sammlung waren zwei Blätter des Choki berühmt, eine Winterszene, die trotz ihrer nicht untadeligen Erhaltung erstaunlicherweise auf 4000 Mark stieg, und ein herrliches Blatt mit den Brustbildern zweier Mädchen, das 4400 Mark erzielte. Auch in der Bewertung der Blätter des Utamaro zeigte sich die Vorliebe der Sammler für die Darstellung anmutiger Frauen, die gerade diesen Meister zuweilen bedenklich das ausdruckslos Süßliche streifen läßt. 6250 Mark für das Blatt mit den „Drei Schönheiten“ war — das Doppelte der Schätzung — ein auch für diese Auktion überraschender Preis, den Tikotin anlegte, der dagegen das prachtvolle Blatt einer Yujo mit ihrer Dienerin für 2600 Mark relativ preiswert ersteigern konnte. Drei andere von den schönsten Blättern des Utamaro gingen für 2250, 2650 und 3000 Mark nach Paris, während das prächtige Triptychon mit dem Vergnügungsboot für 2000 ebenso wie die beiden Traumdarstellungen für 2300 Mark wieder in Berlin blieben. Von Toyokuni brachte die schöne Folge von sechs großen Schauspielerbildern 4250 Mark. Auch einzelne Blätter von Hokusai endlich waren stark umworben. Für die acht Ansichten der Ryukyu-Inseln wurden 2200, für den „Fuji bei schönem Wetter“ 1250, für die Landschaft mit dem chinesischen Kanzler Toba 1150 Mark bezahlt. Über 240000 Mark betrug das Gesamtergebnis der 630 Nummern des Kataloges, der von Fritz Rumpf mit Sachkenntnis und Gewissenhaftigkeit bearbeitet, als einzige Erinnerung an eine der schönsten Sammlungen japanischer Farbendrucke in deutschem Besitz verbleibt.

G.

NEUE BÜCHER

Konrad Hahm, Deutsche Volkskunst. Berlin 1928. Deutsche Buchgemeinschaft. 124 Seiten Text, 216 Bildtafeln.

Die deutsche Volkskunst ist bis auf geringe Reste ausgestorben; somit behandelt das vorliegende Buch ein historisches Thema. Es dient aber dabei, wie alle wahre Volkskunde, dem Leben, das heißt der großen Aufgabe der Neugestaltung unseres Volkstums. Dieses Dienen geschieht hier nicht predigthaft und noch weniger volkstümelnd, sondern durch den Willen zur Einsicht in die wirkenden Grundkräfte. Volkskunst wird hier nicht für sich gesehen, sondern in den Gesamtzusammenhang volksmäßiger Geistigkeit hineingestellt. Der klärenden Einsicht halber ist ein lebendig geschriebenes Kapitel über Volksbrauch und Volksglaube eingeschoben. In der darauffolgenden Abhandlung „Gestaltgeben und Darstellung“ wird zunächst die Abgrenzung und Gliederung der Volkskunst versucht, wobei in sehr dankenswerter Weise der Anteil des Handwerks und die Gründe für dessen Einbeziehung — eine bisher nicht genügend erörterte Frage — eingehend behandelt werden. Weiterhin ist in diesem Kapitel auch das schwierige und noch wenig begangene Gebiet der Ornamentik nach Bedeutung und formalem Wesen nicht außer Acht gelassen und für die künftige Forschung ergeben sich dabei einige wichtige Anregungen.

Die Darbietung der Stoffmasse selbst nun, die in einem sehr reichen, vorzüglich ausgewählten und zusammengestellten Abbildungsteil Sichtbarkeit gewinnt, ist nach Werkstoffen gegliedert. Der darunter wichtigsten Gruppe, dem Holz, wird sinngemäß eine Abhandlung über den Hausbau vorausgesetzt. Der großen Schwierigkeit, über den gewaltigen Bereich der Sachgruppen mehr als Allgemeinheiten und Zufälligkeiten zu sagen, ist schon durch die Betonung der technischen Vorgänge erfolgreich begegnet. Das Kapitel über Weberei ist durch die Abhandlung über Tracht lebendig gemacht; in dem Abschnitt der Holzbearbeitung ist im passenden Zusammenhang über die religiöse Volkskunst gesprochen, die an sich bei ihrer Vielverzweigtheit ohne den vorliegenden Zwang zur Einschränkung ausgedehntere Berücksichtigung verdient hätte. Solche sachlichen Ausstellungen möchten nun in gar keiner Weise das Verdienst dieses ebenso schönen wie ernsten Buches herabmindern, das zum ersten Male einen so gewaltigen und beziehungsreichen Stoff mit Gewissenhaftigkeit und tiefer Einsicht in die Probleme zusammenstellt. Alles in allem: ein wissenschaftliches Buch, das seine Aufgabe auch in weiten Kreisen zu werben, gut erfüllen wird.

I. M. Ritz.

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JUNI, AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG



JEAN DOM. INGRES, BILDNIS BARBIER. ZEICHNUNG. LOUVRE



POLEMISCHES

ZUR FRAGE DER BILDERRESTAURIERUNG

VON

KARL SCHEFFLER

In den letzten Heften dieser Zeitschrift sind Fragen der Expertise und der Restaurierung von Bildern lebhaft besprochen worden. Die Redaktion und Mitarbeiter von Rang haben diesen Fragen gegenüber eine Haltung eingenommen, die nicht mißdeutet werden kann. Die Wirkung ist nicht ausgeblieben; es hat diese Kritik verderblicher Gewohnheiten im Museumsbetrieb und im Handel Aufsehen erregt und Diskussionen ausgelöst.

Auch ein vor kurzem gegründetes Auktionsblatt hat das Thema zum Teil aufgegriffen und an Berufene wie an Unberufene die Frage gerichtet, ob es zweckmäßig sei, Gemälde zu restaurieren. Die Frage schon ist falsch gestellt. Es müßte heißen: Ist es nötig, Bilder beim Restaurieren zu fälschen? Nebenbei sei noch angemerkt, daß der Herausgeber in seinem Eifer vergessen hat bis jetzt zu erwähnen, woher ihm die Anregung gekommen ist. Das ist aber fast schon Gewohnheitsrecht geworden. Man „übernimmt" unsere Ideen und Urteile, verschweigt aber ängstlich die Existenz von „Kunst und Künstler". Wir sind unbequem, weil wir etwas wollen — etwas anderes meistens als die Majoritäten. Auch in diesem Fall wird unsere Aktion von vielen als unbequem empfunden, unsere Unbedingtheit beleidigt. Jenes Auktionsblatt faßt die Sache anders an: was es selbst denkt, wird nicht gesagt; es druckt einfach alles ab, was ihm zugeht.

Auch das hat sein Gutes. Es zeigt einmal mehr, wie es in den Köpfen und im Verantwortungsgefühl von Museumsbeamten aussehen kann, und wie nötig gerade nach dieser Seite eine energische Durchlüftung wäre.

Natürlich ist keiner da, der nicht „im Prinzip" einverstanden wäre. Das Moralische versteht sich auch für die Zweideutigen immer von selbst. In der Praxis freilich, sagen sie, sähe die Sache doch anders aus. Der Assistent eines Berliner Museums meint, es unterliege verschiedener Beurteilung, wo der willkürliche Eingriff in das künstlerische Dasein eines Bildes beginne. Wir meinen, gerade dieses kann nicht zweifelhaft sein: jede Zutat von fremder Hand, die den Anschein erwecken soll, sie stamme vom Künstler, ist Verfälschung, ist Fälschung. Er meint weiter, an der Tatsache, daß

Bilder restauriert werden, sei mit „schönen Redensarten“ nichts zu ändern. Das ist eine Haltung, die zu Verbrechen gegen die Kunst geradezu auffordert. Es käme darauf an, sagt der Assistent, die „Auswüchse“ im Restaurierbetrieb zu bekämpfen. Das Wort mußte kommen. Wer fest entschlossen ist nichts zu tun, spricht von den „Auswüchsen“. Die Schuld wird dem „beklagenswert niedrigen Niveau unseres öffentlichen Kunstverständnisses“, wird im wesentlichen den Sammlern zugeschrieben. Man fege doch vor der eigenen Tür. Dem Assistenten sind in seinem eigenen Museum Fälle nachzuweisen, die schon denkbar dickste Auswüchse darstellen. Folgerichtig müßten auch sie auf das „beklagenswert niedrige Niveau des Kunstverständnisses“ zurückgeführt werden. Aber kein Wort wird laut über den Anteil der Kunsthistoriker, der Museumsbeamten, über die Respektlosigkeit vor dem Kunstwerk gerade in den Museen. Zum Schluß fehlt nicht der Rat, das Kind nicht mit dem Bade auszuschütten. Das ist auch so eine Redensart aus dem Wortschatz eingefleischter Opportunisten. Gottfried Keller, der Feind von Wortschällen, ergrimmte, wenn er diese schlechte sprichwörtliche Redensart hörte und schlug sie dem Phrasendrescher klatschend um die Ohren.

Noch gefährlicher argumentiert der Museumsdirektor einer Provinzialhauptstadt. Auch er will das Kind nicht mit dem Bade ausschütten, und sagt dann weiter: der größtmögliche Grad der Originaltreue sei besser zu erreichen, wenn die Fehlstellen ausgetupft werden, als wenn man sie mit einer neutralen Farbe deckt. Er hat keine Vorstellung von der Schöpfungskraft des Auges, er kann es nicht ertragen, daß vom Kunstwerk nicht mehr gezeigt werden soll, als nun einmal noch da ist. Die Phantasieergänzung des Betrachters, sagt er, könne nie so „richtig“ sein, wie die konkrete Ergänzung des Restaurators, „der sein ganzes Leben lang auf Einfühlung in den Geist der alten Meister trainiert ist und in jedem besonderen Fall sich speziell in die Technik und den Stil des betreffenden Meisters einarbeitet“. Das nenne ich einen überzeugenden Beweis! Tausend Betrachter ergänzen spontan im Geiste das beschädigte Bild, es ist ein sehr lebendiger Vorgang. Der Museumsdirektor nennt diesen Vorgang „unrichtig“. Kann etwas richtiger oder doch wichtiger sein als das Lebendige, das Spontane? Warum diese Sorge um den Betrachter, die Befürchtung, dessen geistigen Kräfte würden so absorbiert, daß er zum Genuß des Kunstwerkes überhaupt nicht käme. Besteht der Genuß aller Kunst nicht gerade in der Regsamkeit der geistigen Kräfte, im Nachschöpfen? Der Restaurator, „der sich ein Leben lang in Technik und Stil des betreffenden Meisters eingearbeitet hat“, ist doch schon eine komische Figur. Seine Einfühlung in den Geist der alten Meister aller Zeiten und Länder, die ihn befähigt, heute aus Ruinen einen Tintoretto, morgen einen Murillo, übermorgen einen Rembrandt zu „machen“, führt zu Fähigkeiten, die nicht im Museum ausgeübt werden sollten, weil sie in die Fälscherwerkstatt gehören.

Derselbe Museumsdirektor meint, man solle nicht vergessen, wozu die Bilder da seien. Dann fällt tadelnd das Wort „l'art pour l'art“, womit heute ein so törichter Unfug getrieben wird, da es im Ernst keine schönere Idee gibt als diese: die Kunst um ihrer selbst willen, die Wissenschaft, die Religion um ihrer selbst willen. Denn die Menschen sollen sich nach der Kunst richten, nicht die Künste nach den Menschen. Es wird verkündet, die Bilder seien da, „um das Publikum zu belehren und zu erziehen“ — und das könne man nur mit kompletten, mit restaurierten Bildern. Der Teufel soll doch Belehrung und Erziehung holen, die ohne Trug und Fälschung nicht fertig werden können. Dieses faule Argument von der Kunsterziehung fehlte noch in der Debatte. Das wahre Kunstwerk ist da und erzieht, nur durch sein Dasein, alle, die überhaupt nach Vervollkommnung verlangen. Es erzieht zur Wahrheit des Gefühls aber nur dann, wenn es selbst wahr, wenn es nicht verfälscht ist. Alle andern Erziehungsmethoden durch die Kunst sind Selbsttrug; und wenn sie sich des Restaurators bedienen und die Handschrift des Künstlers fälschen, so treten sie aus der Sphäre des Selbsttrugs in die des öffentlichen Betrugs.

Innerhalb derselben Umfrage hat Kurt Karl Eberlein sehr richtig geschrieben: „Wir wollen nicht die Kunstgeschichte der Restauratoren studieren.“ In seinen guten Ausführungen steht der Satz, im Himmel der Kunst sei mehr Freude über jedes echte Stückchen, als über tausend Urkundenfälschungen.

Was dann noch ein Berliner Kunstschriftsteller angemerkt hat, soll nicht so ernst genommen wer-

den. Wenn er es gelten läßt, daß Bilder „Toilette machen", und wenn er in der Forderung des Kunstfreundes nach dem unbedingt Echten nur eine Moraltheorie sieht, so ist das mehr auf den Wunsch zurückzuführen, wirkungsvoll zu formulieren. Sein Ehrgeiz ist, skeptisch lächelnd, weltmännisch über den Parteien zu stehen und, wenn er ausgesprochen hat, elegant das Monokel fallen zu lassen.

Das Tollste schreibt ein Herr aus Wien, scheinbar ein Restaurator. Natürlich, sagt er, soll restauriert werden, denn man könne jetzt mittels eines von ihm erfundenen photographischen Verfahrens jederzeit die restaurierten Stellen bezeichnen. Und das genüge ja. Der Gelehrte sähe nun die Kunstwerke dokumentarisch wiedergegeben (durch Photos), der Händler dürfe restaurierend „den besten Eindruck erwecken", der Sammler könne nun erst das restaurierte Werk wirklich künstlerisch genießen, und auch das Publikum würde „im Genuß nicht durch unangenehme Flecke gestört". Der Vorschlag des Wiener Fachmanns geht dahin: zuerst photographieren, was wirklich da ist und dann in Gottes Namen restaurieren. Denn nun ist ja der Tatbestand ein für allemal festgestellt. Alle sind zufrieden; und das verdanken sie einem ingeniösen Photographen. — Das wird gedruckt, wird von angeblich künstlerisch Empfindenden ernst genommen. Hier wird die Diskussion zur Farce.

Wogegen der Kampf wirklich geht, das möge eine kleine Geschichte erläutern, die vor kurzem in Berlin passiert ist und in der sich die Fragen der Expertise und der Restaurierung anmutig durchkreuzen. In der Provinz ist ein Herr in den Besitz eines angeblichen Rembrandt gelangt. Er fährt mit dem Bilde nach Berlin, um es Bode zu zeigen, traut sich aber nicht selbst ins Museum, sondern wendet sich an einen Kunsthändler mit dem Ersuchen, eine Expertise zu besorgen. Obgleich keine Kennerschaft dazu gehört, das Bild mit einem Blick als die mäßige Arbeit eines Rembrandtnachahmers des achtzehnten Jahrhunderts zu bestimmen, übernimmt der Kunsthändler den Auftrag, erklärt aber, zuerst müsse er das übrigens schon reichlich restaurierte Bild nochmals — man kann sich denken, in welchem Sinne — restaurieren lassen. Wofür tausend Mark berechnet werden. Ferner muß der Eigentümer zwanzigtausend Mark hinterlegen, die der Kunsthändler für sich beansprucht, wenn Bode das Bild als Rembrandt anerkennen sollte. Bode hat es nicht anerkannt. Aber es zeigt sich, daß der Versuch gemacht wird, mit einem tendenzvoll restaurierten Bild eine günstige Expertise zu erlangen, daß mit Expertisen, die im Museum gratis ausgestellt werden, Vermittler einen schwunghaften Handel treiben — hinter dem Rücken und ohne Wissen der Autoritäten.

Es ist vieles faul im Staate der Kunst!



FRIEDR. FEIGL, ITALIENISCHE FRÜHLINGSLANDSCHAFT
AUSGESTELLT IN DER GALERIE VICTOR HARTBERG, BERLIN



JEAN DOM. INGRES, BILDNIS Mme GÉRALDY. ZEICHNUNG
SAMMLUNG ANCELET

ERINNERUNGEN AN INGRES

VON

AMAURY-DUVAL*

DEUTSCH VON HERMANN GANZ

Als der Maler Sturler als Schüler zu Ingres ins Atelier kam, malte er schon mit großer Geschicklichkeit. Zwischen ihm und dem Meister gab es eines Tages eine merkwürdige Szene. Ingres betrachtete die Figur, die Sturler eben malte, und meinte dazu: „Ohne Zweifel sehr gut ... sehr geschickt ... mit echtem Talent gemalt ... ich habe Ihnen nichts zu sagen."

„Mein Herr," fiel ihm Sturler ins Wort, „wenn ich geglaubt hätte, daß dem so sei, wäre ich nicht zu Ihnen in die Schule gekommen. Ich bin aber zu Ihnen gekommen, weil ich weiß, daß es nichts taugt, daß es schlecht ist."

„Ah, Sie fassen es so auf", antwortete Ingres, wobei er zurücktrat und ihm ins Auge sah. „Ach, Sie sind nicht mit dem zufrieden, was Sie da machen! Dann sieht die Sache allerdings anders aus. Wohlan denn: gewiß, das taugt nichts. Das ist bloße Geschicklichkeit und weiter nichts, kein Stil, kein Charakter, ja, es ist schlecht. Ah, wenn es sich so verhält! Nun werde ich Ihnen offen sagen, was ich denke. Sie müssen alles vergessen,

* Eugène Emmanuel Amaury-Duval (1806—1885), Schüler Ingres', Porträtist und Historienmaler. Diese Erinnerungen sind vor 1880 geschrieben worden. Sie sind einem Buch entnommen, das „Ingres' Atelier" heißt.

was Sie können, Sie müssen noch einmal von vorn anfangen. Mit Ihrem Talent könnten Sie ja ohne mich weiterkommen, Sie hätten sogar ein Vermögen in der Hand. Aber da Sie weiter blicken und höher hinaus wollen — nur Mut! Denn alles ist nochmals zu machen."

*

Ein anderer Schüler hieß Lefèvre. Er war Miniaturmaler und hatte sich fast ganz allein herangebildet, ehe er ins Atelier kam. Sein Brotberuf bestand darin, auf den Miniaturbildnissen des Palais Royal die Ehrenkreuze einzusetzen. Damals stand die Miniaturenindustrie in höchster Blüte. Lefèvre verdiente zwei Franken für ein Ehrenkreuz.

Als er sich während einer längeren Zeit nicht mehr im Atelier Ingres' gezeigt hatte, sah er sich eines Tages auf dem Port des Arts dem Meister gegenüber. Er wollte weglaufen, doch Ingres ging direkt auf ihn zu.

„Hallo, Lefèvre, man sieht Sie nicht mehr, sind Sie krank gewesen?"

„Nein, mein Herr", stotterte Lefèvre und errötete.

„Warum arbeiten Sie dann nicht? Sie sind nicht mehr ganz jung, Sie haben keine Zeit zu verlieren."

So in die Enge getrieben, erwiderte Lefèvre: „Ich gestehe Ihnen, mein Herr, daß ich bei dem Massier* ein wenig im Rückstand bin — ich bin ihm zwei Monate schuldig."

Er hatte noch nicht ausgeredet, als Ingres auffuhr: „Wie, Herr, wollen Sie mich beleidigen? Habe ich Ihnen das Recht gegeben, so zu sprechen? Bin ich ein Krämer? Verkaufe ich denn meine Ratschläge? Mein Herr" (in solchen Fällen redete Ingres sich heiß und sein Kopf gewann, wie in Diskussionen über Kunst, einen wundervollen Ausdruck), „Sie werden morgen ins Atelier kommen oder ich sehe Ihr Betragen als eine persönliche Beleidigung an. Und ein für allemal Schluß damit!"

Von diesem Tage an wurde Lefèvre auf Ingres' Anordnung vom Beitrag befreit. Dasselbe widerfuhr vielen andern.

*

Ich habe gehört, wie Horace Verent gesprächsweis sagte: „Man behauptet, ich male schnell. Wenn Sie aber Ingres zugeschaut hätten, wie ich — dagegen bin ich eine Schildkröte."

* Vorsteher des Ateliers.



JEAN DOM. INGRES, BILDNIS LUVÉE. ZEICHNUNG
SAMMLUNG BONNAT

Man begreift schwer, daß Ingres' Oeuvre angesichts dieser Schnelligkeit nicht noch umfangreicher ist; aber er vernichtete viel, war niemals befriedigt, und heulte vor der Leinwand wie ein Kind. Vielleicht begann er gerade dieser Leichtigkeit wegen immer wieder von neuem, überzeugt, daß er fähig sei, den vermeintlichen Schaden in kurzem auszubessern.

Eines Tages fragte ich ihn, ob er eine gewisse Bildniszeichnung, deren Original ich kannte, beendet habe.

„Ach, lieber Freund!" rief er aus, „reden Sie mir nicht davon. Sie ist sehr übel geraten. Ich kann nicht mehr zeichnen, ich kann nichts mehr! Ein Frauenbildnis — es gibt überhaupt nichts Schwereres als das — es ist einfach nicht zu machen! Morgen will ich es nochmals probieren — es ist zum heu-



JEAN DOM. INGRES, BILDNIS Mme CHAUVIN. ZEICHNUNG
SAMMLUNG BONNAT

len!“ Und wirklich hatte er Tränen in den Augen.

Frau Ingres, die zugegen war, meinte mit ihrer gewohnten Kaltblütigkeit: „So ist er immer, einfach toll! Du hast nun schon hundertmal behauptet, daß du nichts mehr könntest — hör' doch endlich auf damit — ich kenne deine Anfälle zur Genüge.“

*

Delacroix erklärte mir einst, daß er vor der Eröffnung der großen Ausstellung im Jahre 1855 verstohlen in den Ingressaal gegangen sei.

„Ich habe den Plafond Homers auf dem Boden von nahem betrachten können und noch nie eine solche Ausführung gesehen, ganz wie die alten Meister, mit einem Nichts gemacht, und doch ist, von weitem gesehen, alles drin.“

Dieses ruft mir das Wort ins Gedächtnis, das man Ingres zuschrieb und das auch gewiß wahr ist. Hatte mir doch Delacroix erzählt, daß er damals vom Meister überrascht worden sei und einen ziemlich kühlen Gruß erhalten hatte. Kaum war Delacroix verschwunden, so rief Ingres einem Saaldiener zu: „Alle Fenster auf! Hier riecht's nach Schwefel.“

*

Als wir, meine Kameraden und ich, von Ingres eingeladen worden waren, sein Bildnis Bertins anzusehen, stimmte ein mir unbekannter Herr, der auch zugegen war, Lobeserhebungen an, die für



JEAN DOM. INGRES, DER MALER LÉTHIÈRE. ZEICHNUNG

SAMMLUNG BONNAT

den, der sie ins Gesicht empfängt, sehr genierlich sind. Doch hatte er das Mißgeschick, sich etwas zu vergreifen, und ich werde nie den entrüsteten Ausdruck Ingres' vergessen, als jener Herr zu ihm äußerte: „Ich glaube nicht, daß Raffael ein schöneres Porträt als dieses da gemacht hat.“ Ingres fuhr auf: „Ich gestatte nicht, daß man solche Namen vor einer meiner Arbeiten ausspricht, daß man es wagt, mich mit diesem oder irgendeinem anderen dieser großen Meister zu vergleichen! Ich bin nichts, Herr, neben jenen Riesen. Ich bin“ (und indem er sich bückte, hielt er die Hand dicht über dem Boden) „ich bin so groß“ (und er hielt die Hand immer tiefer) „— kurz, man sieht mich nicht neben ihnen, Herr. Was die Zeitgenossen betrifft — das ist etwas anderes.“ Und er reckte sich in die Höhe, um keinen Millimeter seiner kleinen Gestalt zu verlieren und stampfte mit beiden Absätzen auf dem Boden. „Ich stehe fest auf meinen Hinterbeinen, ich fürchte sie nicht!“

*

Ingres erzählte uns mit wenigen Worten die Geschichte seiner Heirat*. Er weilte traurig und

* Er war zweimal glücklich verheiratet. Hier handelt es sich um die erste Ehe, mit Madeleine Chapelle, die bis dahin in Guéret Modistin gewesen war. Er hat von ihr nur ein einziges Porträt gemalt, wenn man von dem Interieur seines Florentiner Haushalts zu Montauban absehen will: ein 1815 als Grisaille entstandenes großes Bruchstück auf ganz dunklem Grund, das außer dem sorgfältig ausge-

vereinsamt in Rom, und er teilte diesen Zustand des Spleens, in dem er sich befand, einem seiner Freunde mit. Dieser Freund hatte in seiner Familie eine junge Person, die mit all den zum häuslichen Glück unumgänglichen Eigenschaften begabt war. So wurde brieflich alles in Ordnung gebracht. Eines Tages meldete man Ingres, daß seine Braut nach Rom abgereist sei und er sie erwarten solle. Das Datum war genau angegeben. Ingres ging ihr bis zum Grab Neros entgegen, und dort sah er aus einer Mietkutsche die Frau steigen, die die seine werden sollte. „Und die alle Versprechungen seines Freundes gehalten hat“, fügte Ingres, sie anblickend hinzu, „und mehr als das.“

„Sie kannte mich ebensowenig,“ sagte Ingres, „will sagen — ich hatte ihr eine kleine Skizze geschickt, die ich selber gemacht hatte.“

„Und du hattest dir nicht übel geschmeichelt“, sagte Frau Ingres, die zuhörte, ohne ihren Trikot im Stich zu lassen.

*

Ingres besuchte den französischen Maler Mottez* in dessen Atelier, als dieser sich anschickte, Rom zu verlassen. Als er alles angesehen hatte, wurde seine Aufmerksamkeit durch eine Studie gefesselt, die al fresco auf die Wand gemalt war.

„Was ist das?“ fuhr er unvermittelt Mottez an.

„Eine Studie, die ich nach meiner Frau gemacht habe“.

„Das sehe ich wohl. Und das wollen Sie also auf der Wand lassen?“

„Aber was tun, mein Herr? Es wäre viel zu kostspielig, sie abnehmen zu lassen und fortzuschaffen.“

„Also soll das verloren gehen? Wohlan, dann will ich es besorgen lassen, wenn Sie es nicht tun; das ist ja ein Meisterwerk — der reine Andrea del Sarto!“

Mottez konnte ihn erst beruhigen, als er ihm sagte, daß er seinen Wunsch für einen schmeichelhaften Befehl halte, den er unverzüglich erfüllen werde.

Einer seiner geschickten italienischen Arbeiter wurde mit der höchst delikaten Operation beauftragt, und Mottez brachte das schöne Porträt nach Frankreich, wo ich es in seinem Atelier oft bewundert habe.

*

Beim ersten Konzert, das Paganini in Rom gab, hatte Ingres in der Oper eine Loge inne, die neben der meinen lag, so daß ich mit ihm über die Scheidewand hinweg plaudern konnte.

Der Vorhang ging über einen riesengroßen und ganz leeren Raum auf, kein Möbel, nichts, was seine Nacktheit gemildert hätte. Es gab dann einen Augenblick lebhafter Betroffenheit, ja fast des Schauerns, als ein langer, magerer Mann in Schwarz mit eigenartigen, fast diabolischen Gesichtszügen im Hintergrund erschien und ernst bis zur Rampe vorschritt.

Bei den ersten ernsten und tiefen Tönen, die er seinem Instrument entlockte, wußte man gleich, mit wem man es zu tun hatte; und Ingres unterließ nicht, seinem Genuß mit entsprechenden Gebärden Ausdruck zu geben. Als Paganini aber zu jenen Taschenspielerkunststücken überging, die eine so lächerliche Schule hinter sich hergezogen haben, verfinsterte sich Ingres' Stirn, sein Zorn schwoll in dem Maße an, wie auf der anderen Seite die Begeisterung des Publikums. Schließlich konnte er nicht mehr an sich halten: „Das ist er nicht“, platzte er heraus. Ich hörte, wie seine Füße ungeduldig den Boden trampelten, und Worte wie „Abtrünniger“, „Verräter“ sprangen ihm voll Verachtung von den Lippen.

*

Hier ein Beweis von der Meinung, die Ingres selbst von seinen Bleistiftzeichnungen hatte.

Er hatte Sturler versprochen, das Bildnis von dessen Frau zu malen. Eines Nachmittags erschien er bei Sturler und hatte in wenigen Stunden vor dem Abendessen eine dieser Zeichnungen vollendet, die man nicht beschreiben kann, so unerhört ist ihre Wahrheit, ihr Ausdruck, ihr Zauber. Ingres' Sehvermögen nahm in dieser Zeit ab, und er bediente sich darum einer Lupe. Sie hätte ihn zu verdrießlichen Einzelheiten verführen können — nichts davon: dieselbe Energie, dieselbe Anmut, womit er das Beiwerk mit zwei, drei Strichen andeutete, alles mit einem Nichts gemacht und bezaubernd.

Am Abend kamen einige Künstlerfreunde Stur-

führtem Kopf skizzistisch geistreich, wie von Manet, hingeworfen ist (im Nachlaß des 1925 gestorbenen Ingres-Biographen Henry Lapauze).

* Victor Mottez, 1809—1892. Das Fresko befindet sich jetzt im Louvre. Es trägt links unten die Inschrift: „In Rom auf die Mauer meines Ateliers gemalt, auf Anregung von Ingres bei der Abreise abgenommen.“



JEAN DOM. INGRES, LORD UND LADY CAVENDISH BENTING. ZEICHNUNG. SAMML. BONNAT

Ingres bewunderte die japanische Malerei, die eine junge und neue Schule entdeckt zu haben wähnt, bereits vor sechzig Jahren. Den Beweis erbringt das Bildnis der Frau Rivière und die Odaliske Pourtalès, von der die Kritiker sagten: „Das Werk gleicht jenen kolorierten Zeichnungen, die mitunter die arabischen oder indischen Manuskripte schmükken."

Es wäre höchst interessant, die Urteile zu hören, die man einst über einen heute als Klassiker abgestempelten Mann fällte. Ich zitiere aus der Erinnerung den folgenden Satz aus einem Artikel von Herrn de Kératy über die Odaliske: „Ingres' Odaliske hat man zweifellos in den großen Saal gehängt, um diesem jungen Mann recht augenfällig zu zeigen, auf welchem Holzweg er ist."

Der gleiche Herr de Kératy, den ich als einen liebenswürdigen und geistreichen Alten im Gedächtnis behalten habe, sagte mir eines Tages über dasselbe Werk meines Meisters: „Seine Odaliske hat drei Wirbelknochen zu viel."

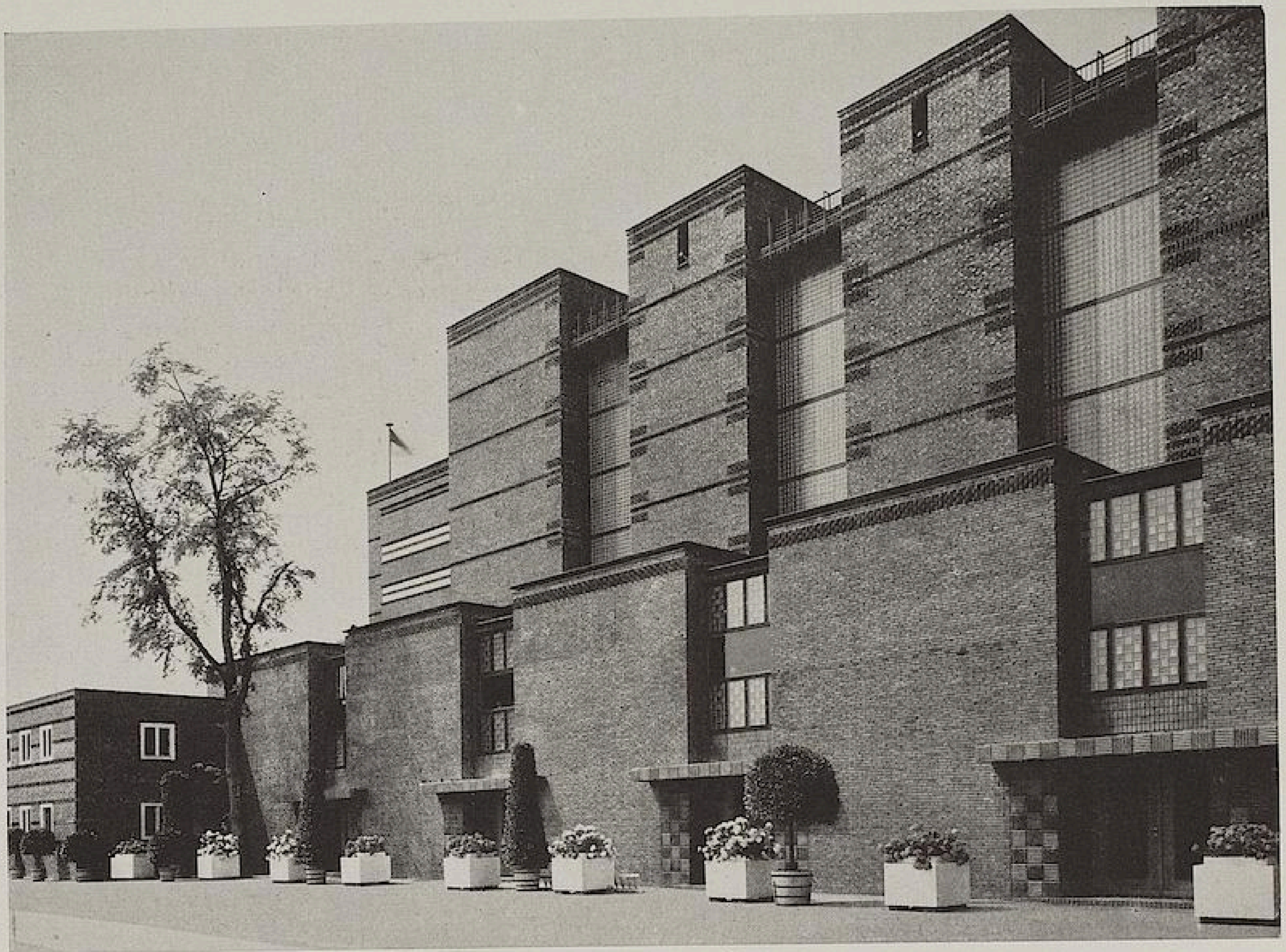
Wenn in Frankreich etwas geistreich gesagt wird, gewinnt es alsbald die Kraft eines Gesetzes. Im Anagramm von Ingres' Namen hat man die Wörter en gris gefunden. Seitdem hat Ingres angeblich in Grau gemacht, das Grau war seine bevorzugte Farbe, und seine Schüler ließ er in Grau arbeiten. Das war amüsant, witzig gesagt, nichts weiter. Nichtsdestoweniger sind noch heute viele von der Wahrheit dieser Kritik überzeugt, oder vielmehr von der Wahrheit dieses Einfalls eines geistreichen Mannes (Laurent-Jean), der selbst kein Wort davon glaubte.

lers hinzu und gerieten angesichts dieser Zeichnung fast außer sich. Ingres beantwortete ihre Lobeserhebungen mit den bescheidensten Ausdrücken.

„Das ist doch herzlich wenig — ich sehe nicht mehr gut — ich habe nicht mehr die alte Hand."

Plötzlich ermannte er sich: „Ganz gleich — man hat mir alles genommen, meine Herren, alles!" Und mit dem Finger auf die Zeichnung weisend: „Das hat man mir nicht genommen."

*



JOHANNES GÖDERITZ, STADTHALLE IN MAGDEBURG

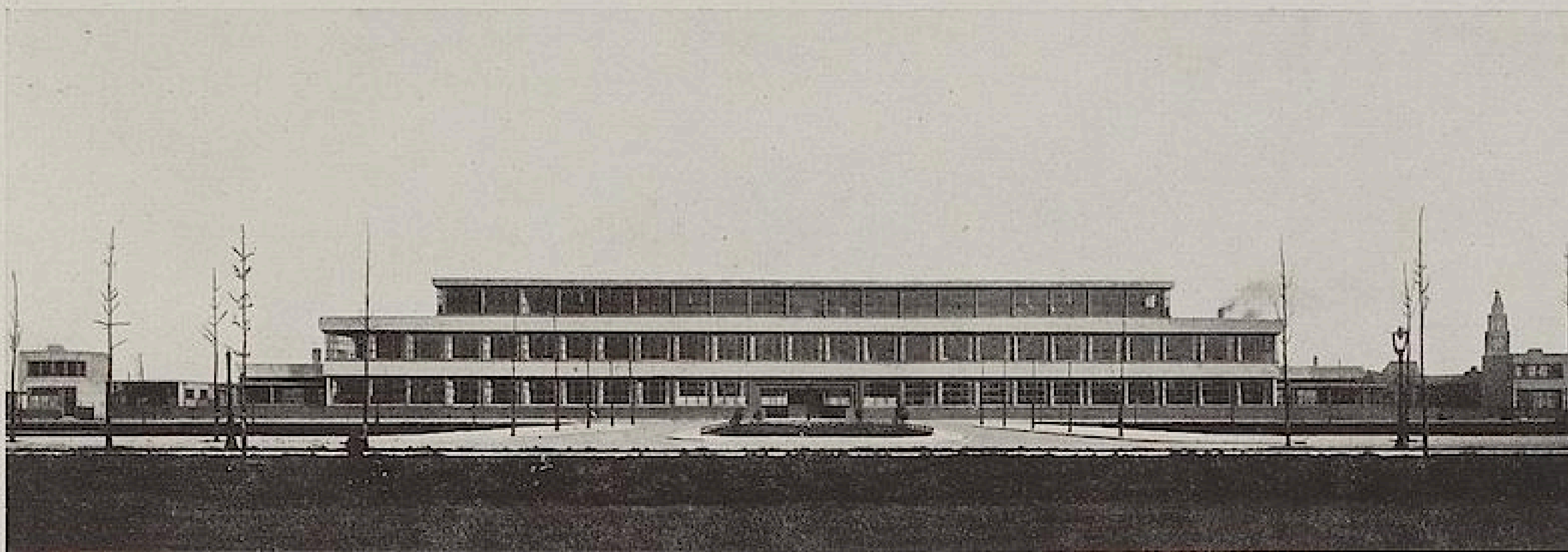
VOM NEUEN BAUEN

VON

WALTER CURT BEHRENDT

II. Die Stilbewegung

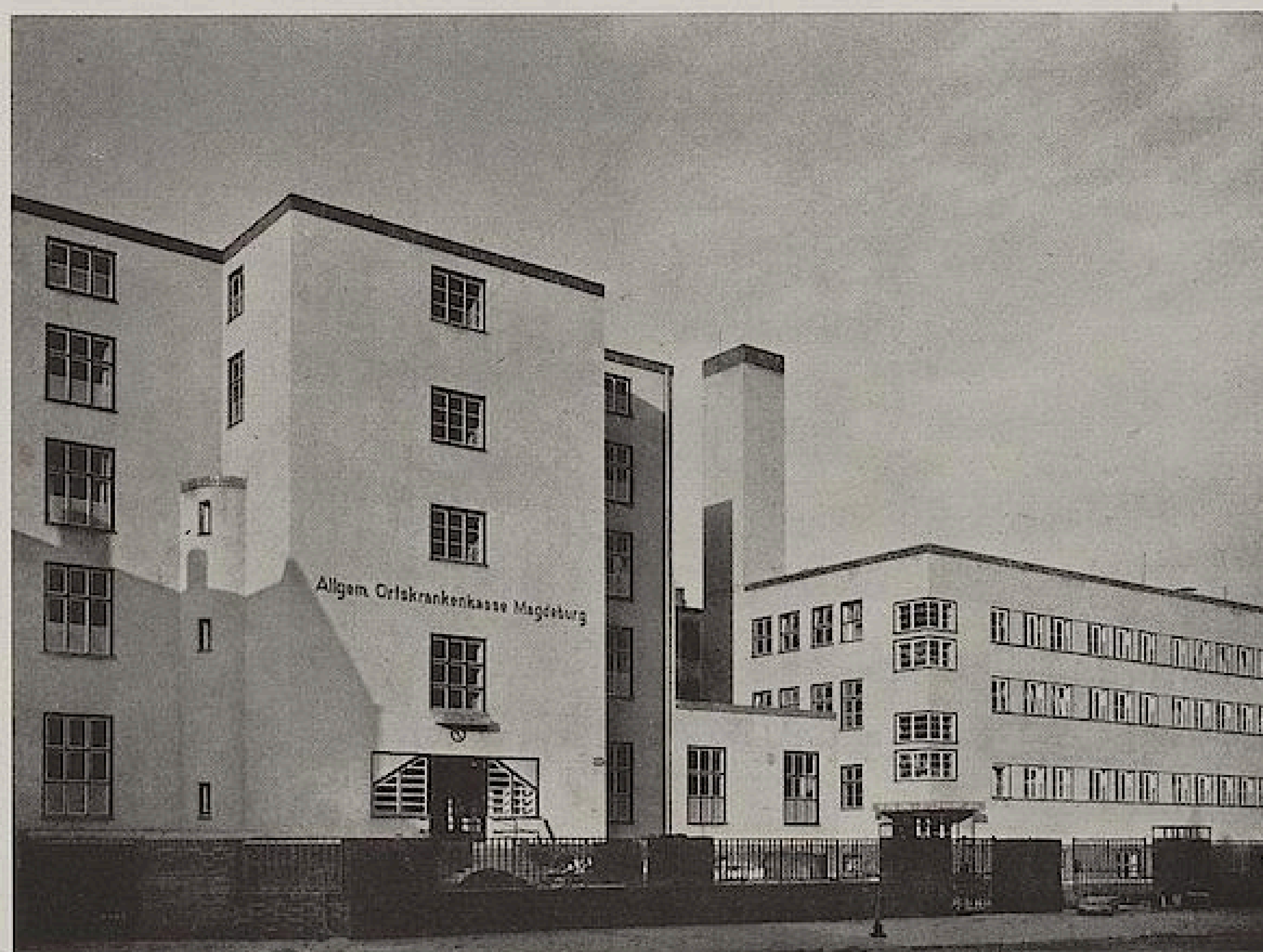
Die Stilbewegung ist so alt wie das neunzehnte Jahrhundert. Seit die Maschinen ihr Wesen treiben, ist das Bewußtsein vorhanden, daß etwas neues in die Welt gekommen ist, ein neuer geistiger Gehalt, der nach Ausdruck und Gestaltung verlangt. Seit mit dem raschen Fortschritt der Technik, mit der Einführung neuer Baustoffe und Bauverfahren die Aufmerksamkeit in steigendem Maße den neuen Konstruktionsproblemen zugewendet wird, wächst die Erkenntnis, daß die Lösung dieser neuen Bauprobleme in der ästhetischen Ideenwelt des Klassizismus nicht zu finden ist. Und angesichts dieser von allen Seiten auftauchenden Probleme treten immer wieder Zweifel auf an der Haltbarkeit der akademischen Lehre, die aus der klassizistischen Tradition ein unfehlbares Dogma gemacht hat. Man fühlt, daß die Zeit des Klassizismus erfüllt ist, daß seine ästhetischen Probleme erschöpft und zu endgültigem Abschluß gebracht sind. Grunds genug, daß gerade die schöpferisch Begabten, die künstlerisch lebendigen Kräfte sich daran nicht länger interessieren oder genügen lassen können. Denn wo die schöpferischen Probleme fehlen, wo es nur noch Wiederholungen



ARCHITEKT VAN DER VLUGT UND INGENIEUR WIEBENGA, ROTTERDAM, GEWERBESCHULE IN GRONINGEN

oder bestenfalls Variationen fertiger Lösungen gibt, da droht die Erstarrung, die Gefahr eines toten Formalismus. „Es wäre ein ärmliches Ding um die Baukunst", schreibt Schinkel, „und sie verdiente nicht den Platz im Rang der anderen Künste, wenn alle notwendigen besonderen Stücke wie zum Beispiel bestimmte Säulenordnungen, Gesimse pp. in der Antike schon vorgerichtet und fertig dalägen und auf nichts zu sinnen wäre, als auf einige neue Zusammensetzung dieser Stücke, — ein kärgliches Geschäft für den Verstand." Und an anderer Stelle: „Jede Hauptzeit hat ihren Styl hinterlassen in der Baukunst, warum wollen wir nicht versuchen, ob sich nicht auch für die unsrige ein Styl auffinden läßt?" Seit diese Frage gestellt ist, gibt es eine Stilbewegung, eine geistige Bewegung, die die Idee eines neuen Baustils verfolgt und sich praktisch und theoretisch um die Möglichkeit ihrer Verwirklichung bemüht.

Nach mancherlei schweren und hartnäckigen Rückschlägen, die sie im Laufe ihrer langjährigen Geschichte erlitten hat, sehen wir die Stilbewegung heute in nahezu allen Kulturländern auf breiter Front in vollem Vormarsch. Das Stilproblem in der Architektur ist heute ein internationales Problem geworden. Und mehr noch: es ist — und das ist das entscheidende — zu einem Generationsproblem geworden, an dem sich deutlich und eindeutig die Geister zu scheiden beginnen. Die Führer und Träger der jungen Stilbewegung gehören in der Mehrzahl der Generation an, deren Geburtsjahr in das Jahrzehnt zwischen 1880 und 1890 fällt. Es ist die Generation, deren entscheidende Entwicklungsjahre in die Zeit des Weltkriegs fallen, in eine Zeit, die mit ihren erschüt-



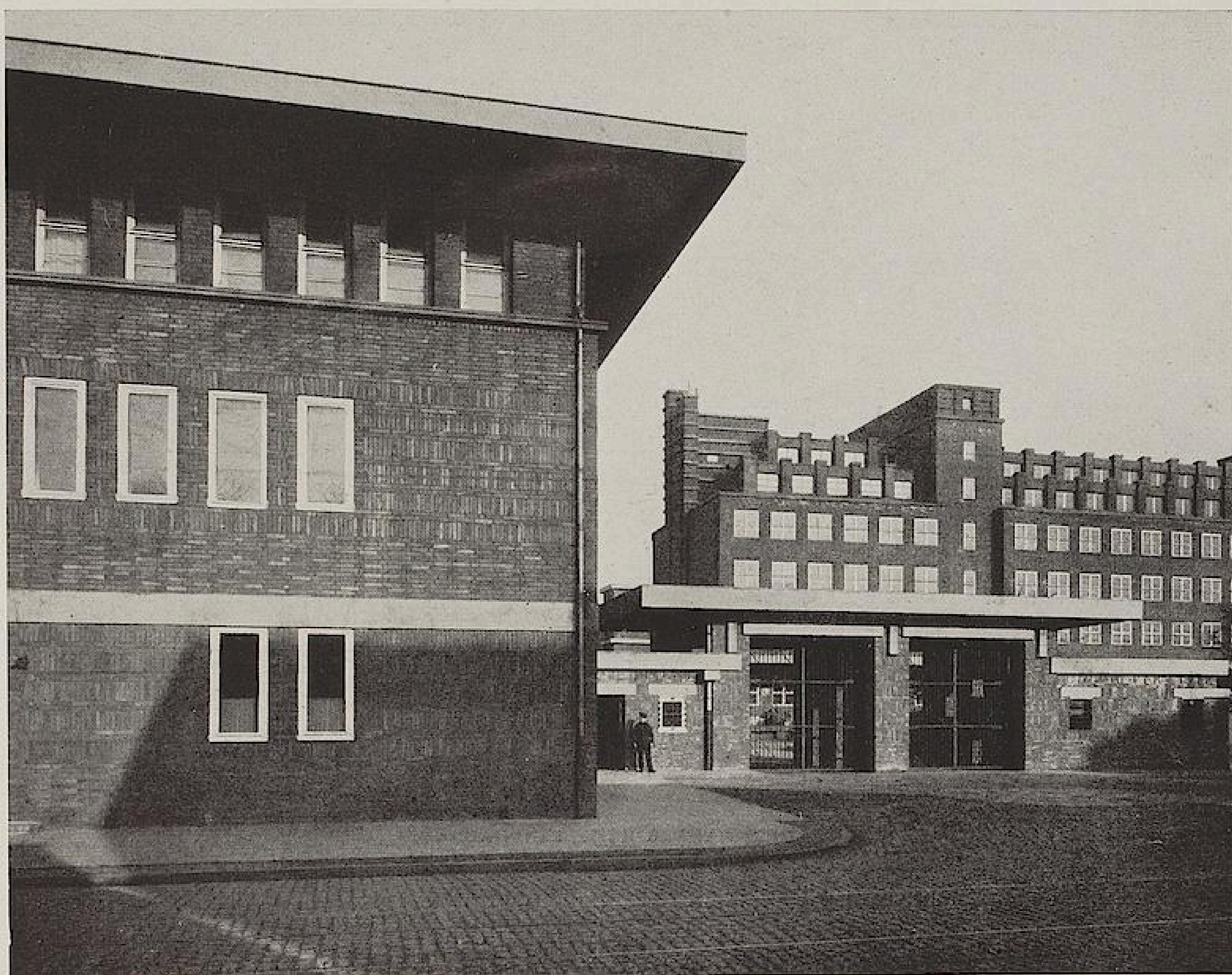
C. KRAYL, GEBÄUDE DER ALLGEMEINEN ORTSKRANKENKASSE IN MAGDEBURG



ALFRED FISCHER, HANS SACHS-HAUS IN GELSENKIRCHEN

ternden Erlebnissen und geistigen Revolutionen den Umschwung des Lebensgefühls wesentlich gefördert und beschleunigt hat.

Prüft man das Lebensgefühl dieser führenden Generation, so ist festzustellen, daß es von einer betont wirklichkeitsbejahenden und lebensgegenwärtigen Art ist. Man ist unter allen Umständen bereit, die Wirklichkeit, in die man hineingeboren ist, als das Ergebnis einer schicksalhaften Entwicklung anzuerkennen. Diese Grundstimmung paart sich mit einem bewußt und robust aktivistischen Geiste. Man ist bemüht, den geistigen Energien nachzuspüren, die diese Wirklichkeit geschaffen haben, und geleitet von dem Wunsche, diese neuen geistigen Energien hineinzuleiten in die eigene schöpferische Arbeit. Dieser entschlossene Wille zu eigener, ursprünglicher, vom unbefangenen Erlebnis der Wirklichkeit befruchteter, von den Säften des Lebens durchbluteter Produktion ist der hervorstechendste Zug, der die Träger der modernen Stilbewegung geistig von dem Epigonen- und Ästhetentum der akademischen Schule unterscheidet. Aktive Söhne der neuen Zeit, nicht resignierende Enkel der Vergangenheit wollen sie sein. Zu eigener Produktion aber gelangt man nur, wenn man die geistigen Grundlagen kennt und beherrscht, auf denen die Zeit ruht, und wenn man bereit und entschlossen ist, aus solcher Erkenntnis die unabweisbaren Folgerungen für die eigene Arbeit zu ziehen. Dieser Einstellung entspricht die Bereitschaft zu Untersuchung und Prüfung, zu Kritik, Stellungnahme und Propaganda. Die moderne Stilbewegung ist rationalistisch und aufklärerisch, und es entspricht durchaus der modernen Geistesverfassung, wenn sie vor ihren Problemen mehr der Vernunft als dem Gefühl vertraut. In diesem Sinne ist es kaum zufällig, daß die meisten der modernen Architekten gern und



PETER BEHRENS, BÜRO- UND LAGERHAUS DER „GUTEHOFFNUNGSHÜTTE" IN OBERHAUSEN

gut schreiben, daß einige von ihnen, so scheint es, sogar stärkere Wirkung mit dem Wort als durch die Tat üben.

Die Kunst wird von der Stilbewegung als eine organische Funktion des Lebens aufgefaßt. Und vom Leben, nicht von der Kunst, sucht sie, im Gegensatz zur akademischen Schule, ihre Gestaltungsaufgaben zu empfangen. Im Gegensatz und in einer natürlichen Reaktion gegen den einseitigen l'art pour l'art-Standpunkt der akademischen Bildungskunst, deren innere Schwäche in unserem ersten Aufsatz ausführlich dargelegt worden ist, treten darum bei ihr, zunächst wenigstens, die rein ästhetischen Probleme stark in den Hintergrund. Es ist übrigens bezeichnend, daß diese bewußte Abkehr von dem einseitigen Ästhetentum nicht nur in der Architektur, sondern auch in anderen Gebieten künstlerischen Schaffens zu bemerken ist. Für die Literatur hat Thomas Mann diese Wendung des Kunstgeistes vor kurzem mit dem Ausspruch bestätigt, daß das Ästhetische in jeder Form endgültig vorüber sei, und derselbe Thomas Mann, der markanteste Vertreter des literarischen Ästhetentums, hat bei anderer Gelegenheit die allgemeine Lage der Kunst dahin gekennzeichnet, daß „das Künstlerische", einst ein Gegenbegriff des Bürgerlichen, heute zu einem bürgerlichen, einem konservativen Begriff geworden sei, welcher das geistige Gewissen gegen sich hat und für den Augenblick kaum noch moralische Lebensmöglichkeiten besitzt. Und Frank Thieß stellt in einem Aufsatz, der den bezeichnenden Titel „Das Ende der Ästheten" trägt, fest, daß es heute nicht mehr möglich ist, wieder zu einer Kunst ästhetischer Formschönheit zurückzukehren, und fügt dieser Feststellung die Bemerkung an, daß manche feinsinnigen Künstler in dieser Zeit untergehen werden, „nur weil sie



MIES VON DER ROHE, LANDHAUS

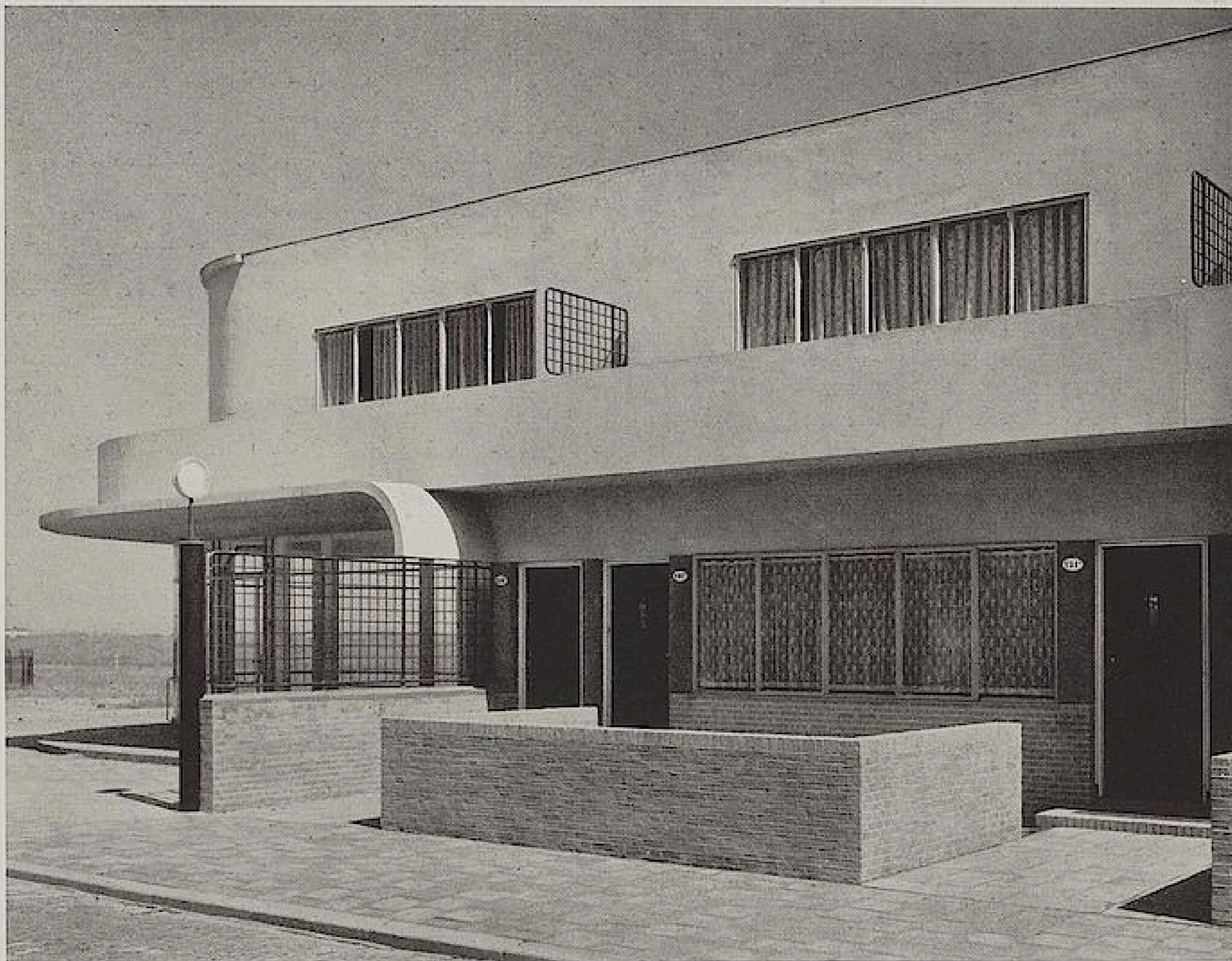
nicht die Kraft haben, sichtbar in die Zeit einzugreifen, erkennend, erklärend und fordernd in ihr zu stehen" — eine Bemerkung, die die Führer der akademischen Schule nachdenklich stimmen sollte. Für die Baukunst hat I. I. P. Oud, der Führer der Stilbewegung in Holland, den neuen Standpunkt im positiven Sinne begründet, wenn er sagt: „Jedes Feststellen irgendeines Formschemas von vornherein, ... jedes Voraussetzen einer der Funktion nicht entsprechenden, einseitig-ästhetischen Formauffassung ist schon deshalb verwerflich, weil es die unumgänglichen Notwendigkeiten des Seins gewalttätig unterdrückt und den Zwiespalt inneren und äußeren Lebens vergrößert. Nicht aus einer Verneinung der Wirklichkeit, nur aus ihrer Bejahung kann sich eine Beseitigung dieses Zwiespalts ergeben."

Solche Sätze erhellen schlaglichtartig die geistige Atmosphäre, in der die moderne Stilbewegung lebt und wächst. Es ist bezeichnend, daß in diesem Kreise der Begriff „Kunst" beinahe ängstlich vermieden wird. Man spricht nicht von Baukunst, ein Begriff, dem das Odium des Formalistischen anhaftet, sondern von Bauen und Gestalten. Unter Bauen wird der ganze Komplex der technischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Probleme verstanden, den dieser Begriff umspannt. Und was die Gestaltung angeht, so wird darunter auch die Ordnung dieser Probleme verstanden. Hingegeben der Totalität des Lebens, erkennt man jetzt die Unteilbarkeit und innere Zusammengehörigkeit dieser Probleme, ihren bestimmenden Einfluß auf die ästhetischen Fragen, und deshalb strebt man danach, die Einheit dieses Problemkomplexes zu lösen, mit dem bedeutsamen Endziel einer neuen Kultursynthese.

Einige dieser Probleme zeichnen sich, sozusagen als Generationsprobleme, deutlich ab. Der Mechanisierungsprozeß kann vor dem Baugewerbe nicht Halt machen. Seine Überführung in die industrialisierten Arbeits- und Betriebsverfahren hat auf der ganzen Linie eingesetzt. Die Ingenieure wiesen den Weg zum Montagebau, zum Serienbau. Der Wohnungsbau vor allem, der ein Massenbedürfnis zu befriedigen hat, erheischt seine Anwendung im großen. Die moderne Bautechnik hat überdies durch ihre neuen Konstruktionen aus Eisen, Beton und Glas dem Bauen eine Reihe

neuer Ausdrucksmittel geschaffen (und damit zum Beispiel die Möglichkeiten in der Beherrschung des Raumes nahezu ins ungemessene gesteigert). Die neuen Mittel der Technik, längst schon in ihrer breiten Fülle verwendet, werden jetzt zum erstenmal zum Rohstoff auch der künstlerischen, der geistigen Gestaltung. Die große Frage der Zeit, die Zeitfrage der Generation, „wie Technik in Menschheit und Welt sich einfügt", hat jetzt die das Endprodukt der Gestaltung eingestellt war, wieder der Gestaltung selbst zugewendet und sie von neuem auf den Weg zur Form verwiesen.

Von diesem Standpunkt gesehen, stellen sich die Werke der Ingenieure dar als „Formen des Geistes, nicht der Seele". Sie sind Erzeugnisse jener neuen „Denksinnlichkeit", von der Wilhelm Worringer in seinem geistvollen Vortrag über künstlerische Zeitfragen spricht. Und sie sind sehr an-



J. J. P. OUD, ARBEITERWOHNUNGEN IN HOEK VON HOLLAND. 1927

Baukunst ergriffen und stellt sie allenthalben vor neue Gestaltungsprobleme.

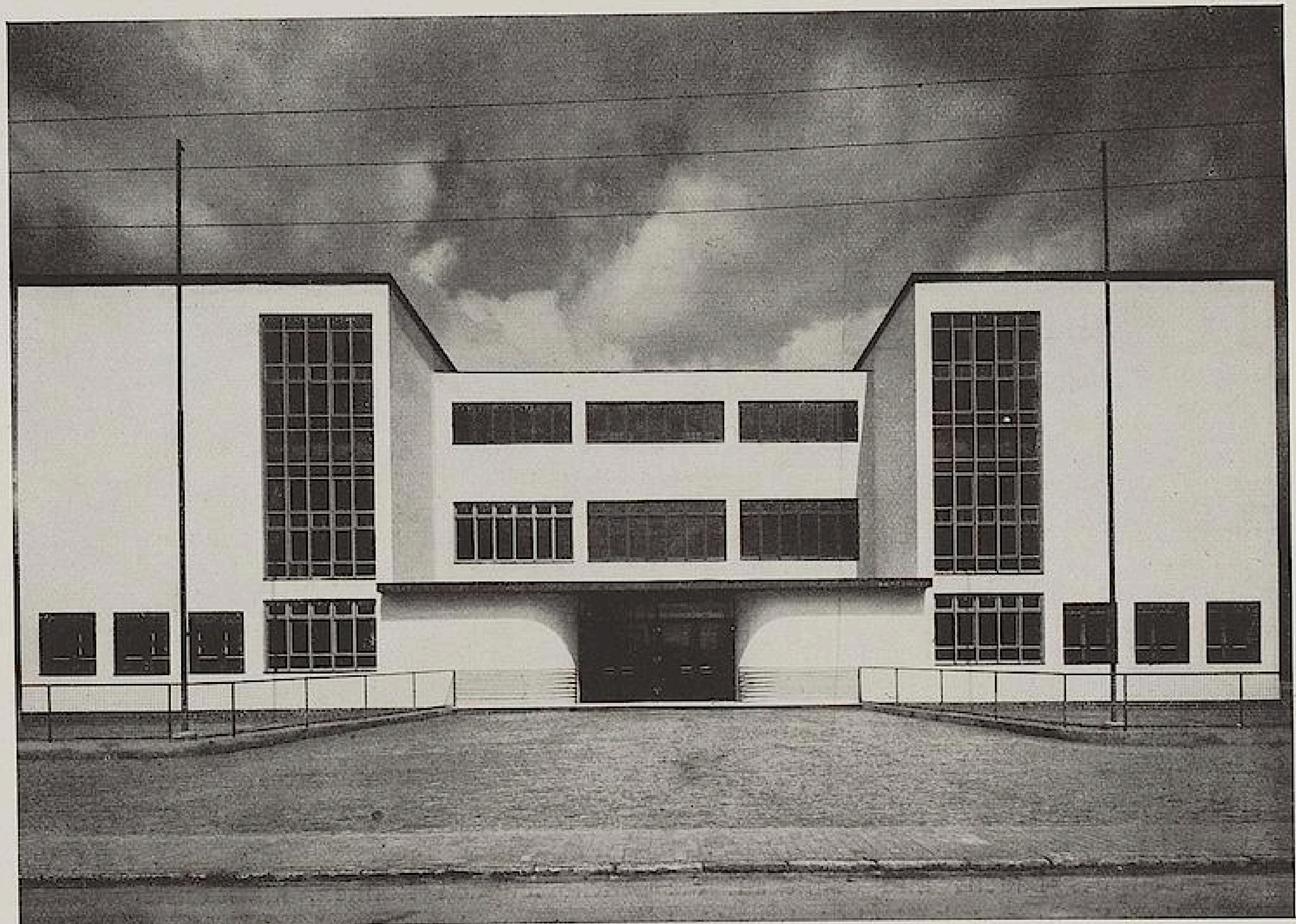
Die Lösung dieser Probleme wird durchaus in ingenieurmäßigem Geiste betrieben. Die entscheidende Rolle, die die Ingenieure für die Entstehung des modernen Baugeistes spielen, ist bekannt. Sie haben einen heilsamen erzieherischen Einfluß ausgeübt, indem sie die Aufmerksamkeit der Architekten wieder auf die technischen und konstruktiven Aufgaben des Bauens und damit auf die Grundlagen ihrer Kunst zurückgelenkt haben. Und sie haben damit das Interesse der Architekten, das allzulange einseitig-ästhetisch auf die Form, auf schauliche und beweiskräftige Beispiele, um jene neue Epoche unseres Geistes zu illustrieren, die erstmalig ein Problem „Kunst und Technik" kennt und die nach Worringers Wort „die angeborene Polarität von Kunstschaffen und Denken mit jedem Tag gegenstandsloser macht". Die Schöpfungen der modernen Ingenieure sind die ersten Gebilde, in denen der Geist der modernen Wissenschaft und Technik sichtbare Form und, man wird es nicht leugnen können, künstlerische Gestalt angenommen hat.

Auch die Werke der modernen Architektur sind Produkte einer neuen Denksinnlichkeit. In

diesem Sinne kann man von ihnen sagen, daß sie ingenieurmäßig gedacht und gestaltet sind. Die Errungenschaften der modernen Technik werden hier zu Formen gestaltet, „die zwar mitunter eine Versachlichung im Materiellen bedeuten, trotzdem aber ihre rein geistige Herkunft dokumentieren“.* Die so gewonnenen Formen sind von einer generell neuen Wesensart, auf die die überkommenen Architekturbegriffe nicht mehr passen. Man mag im übrigen die neue Architektur nach dem äußeren Bilde, in dem sie erscheint, kubistisch, oder nach ihrem geistigen Ursprung funktionell oder dynamisch nennen, fest steht in jedem Falle, daß sie antiklassizistischen Geistes ist. Charakteristisch ist die Einheitlichkeit dieses Geistes und die Übereinstimmung der neuen Architekturformen mit den übrigen Gestaltbildungen, die wir schlechthin als „Formen unserer Zeit“ empfinden, so daß man in der Tat berechtigt ist, von einem Zeitstil zu sprechen.

Die Umwandlung und Neubildung der architektonischen Formensprache, die sich gegenwärtig unter dem Einfluß der Stilbewegung vollzieht, ist, wie jede Sprachbildung, ein überpersönlicher Vorgang: diese neuentstehende Formensprache ist nicht das Werk einzelner, sondern die anonyme Schöpfung eines umfassenden Gemeinschaftswillens. Als Früchte dieses Gemeinschaftswillens entstehen heute allenthalben neue Formelemente, Typen ohne betont persönlichen Gehalt. Die neue Baukunst ist daher im gegenwärtigen Stadium ihrer Entwicklung auch weniger von seiten der individuellen Leistung zu betrachten und zu bewerten als von seiten des Form- und Stilproblems. Die gegenwärtige Leistung der Stilbewegung gipfelt darin, daß sie die Grundlage geschaffen hat für die allgemeine Erkenntnis dieses Problems und daß es unter ihrem Einfluß heute Allgemeingut zu werden beginnt.

* Walter Strich, Bemerkungen zum Begriff des Expressionismus in der Architektur. Die Dioskuren, Jahrbuch für Geisteswissenschaften. 2. Band. München 1923.



OTTO HAESLER, VOLKSSCHULE IN CELLE



WHITE STAR LINER „OLYMPIC". 46439 B. R. Ts. ERBAUT 1911

ARCHITECTURA NAVALIS

VON

OTTO HÖVER

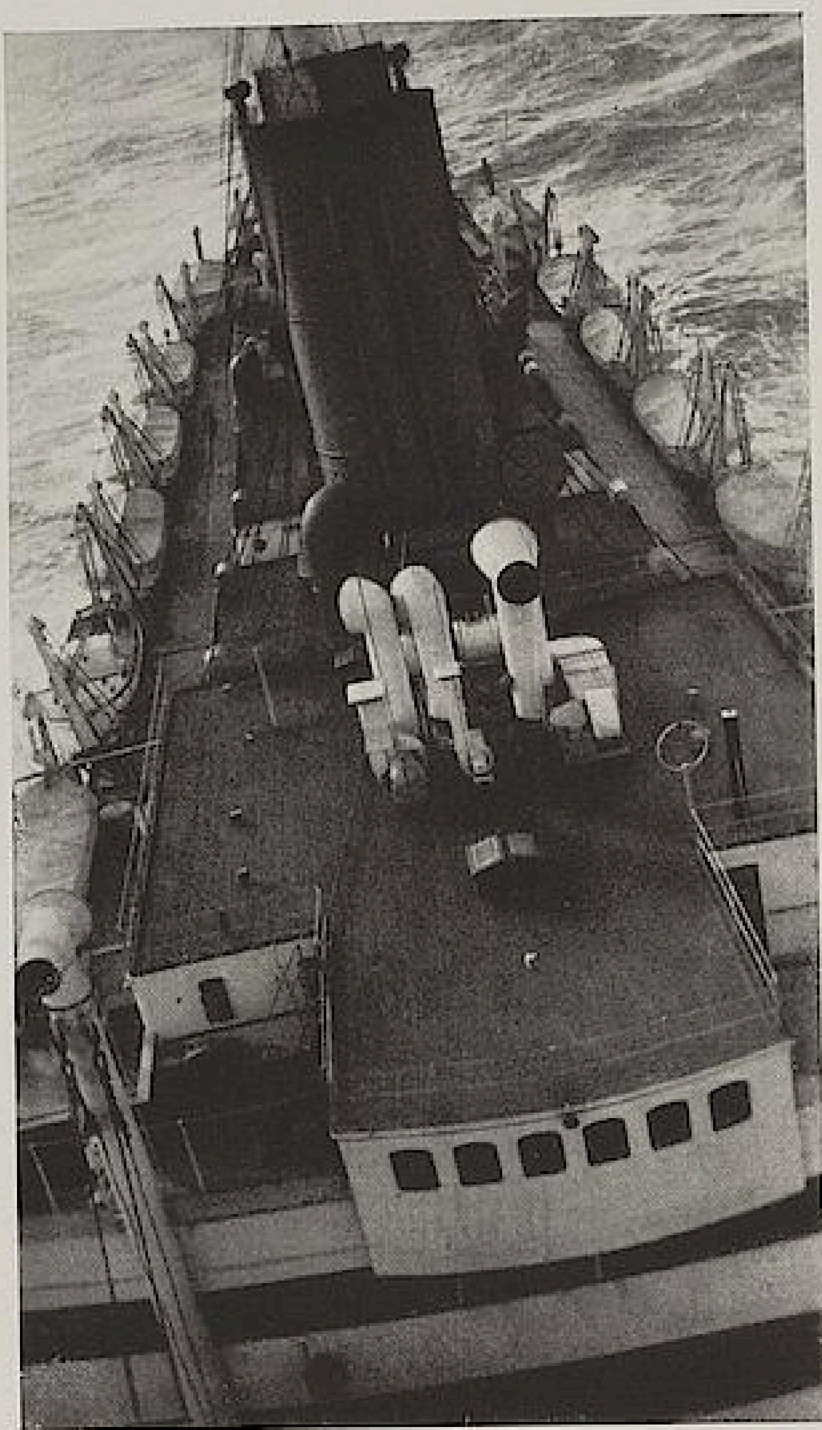
Architectura navalis ist der Titel eines umsichtigen Buches, das der biedere Joseph Furttenbach, Stadtbaumeister und Ratsherr der Stadt Ulm, im Jahre 1629 herausgab.

Für ihn und seine bauenden Zeitgenossen — etwa Elias Holl in Augsburg — war die Schiffsbaukunst noch ein Teil der Architectura universalis, gleichgeordnet den anderen Zweigen der Baukunst, als da sind: Architectura civilis, privata und martialis sive militaris.

Furttenbach war ein Binnenländer. Mancher andere seiner Zunftgenossen von der Wasserkante hat es ihm gleichgetan. Führend im Schiffbau waren damals die Holländer. Von ihnen liegen meisterhafte Werke über „Scheepsbouwkunst" vor. Und wer kennt nicht die prachtvoll minutiösen Darstellungen der Schiffstypen des sechzehnten Jahrhunderts, die uns Pieter Brueghel der Ältere schenkte.

Selbst Hans Holbein der Jüngere fand es nicht unter seiner Würde, den mächtigen englischen Viermaster Henry Grace à Dieu, das berühmte Linienschiff Heinrichs VIII. (erbaut 1515) mit zwei gedeckten Batterien, getreulich abzuzeichnen, um es der Nachwelt zu überliefern. Ähnlich stand es mit der ebenfalls viermastigen englischen Fregatte Great Harry, einem Schwesterschiff des Henry Grace à Dieu. Das Hauptschiff der Lübecker Reederei, der Jesus von Lübeck (um 1540), war von ähnlichem Typ.

Bei Engländern und Franzosen hieß es immer und allemal: Naval Architecture und Architecture marine.



BOOTSDECK DES LLOYDDAMPFERS „DRESDEN“ (EX ZEPPELIN). 14690 B. R. Ts
ERBAUT 1914. BREMER VULKAN IN VEGESACK

Pierre Puget, der berühmte französische Bildhauer des siebzehnten Jahrhunderts — der Bernini Frankreichs —, aus Toulon gebürtig, lernte bei den Schiffszimmerleuten in Marseille und schnitzte als Skulpteur mariniste prächtige Gallionsfiguren und andere Ornamente, die Bug und Stern der gewichtigen Dreimaster reichlich zierten.

Nichts lehr- und genußreicher als ein besinnlicher Gang durch das französische Marinemuseum im Obergeschoß des Louvre. Da sind die alten und neuen Schiffsmodelle aus den ruhmreichsten Zeiten französischer Seefahrt den Köstlichkeiten der Sammlung Cammondo unmittelbar benachbart. Die Leute jenseits des Rheines haben auch für so etwas unfehlbaren Instinkt! Wann wird man den Schätzen des Berliner Museums für Meereskunde eine ähnliche Ehre zuteil werden lassen!

Der Typ des modernen Segelschiffes wurde von den Franzosen im achtzehnten Jahrhundert geprägt. Nicht bloß Städtebau und repräsentatives Wohnen des französischen absolutistischen Zeitalters waren also vorbildlich für den besseren Teil der abendländischen Menschheit. Beim Schiffsbau lag die Sache genau so. Die Namen der führenden Architekten des Dixhuitième sind in aller Munde, von einem Schiffsbauer jedoch ist kein Name überliefert.

Die Franzosen schufen den Fregattentyp, die flachbordige, geradlinige Dreimasterform ohne hochragende Bauten auf dem Achterdeck. Damit war der hochbordige, völlige und bauchige Schiffstyp der Holländer und der Briten abgetan, der plastische Barocktyp ersetzt durch den linearen Typ des Klassizismus. Die schwarzen Quadrate der Stückpforten im weißen Rahmenstreifen unterhalb der Schanzkleidung wirkten einigermaßen wie die Metopen im dorischen Gebälk. Das stilistische Gesicht des Klassizismus war unverkennbar.

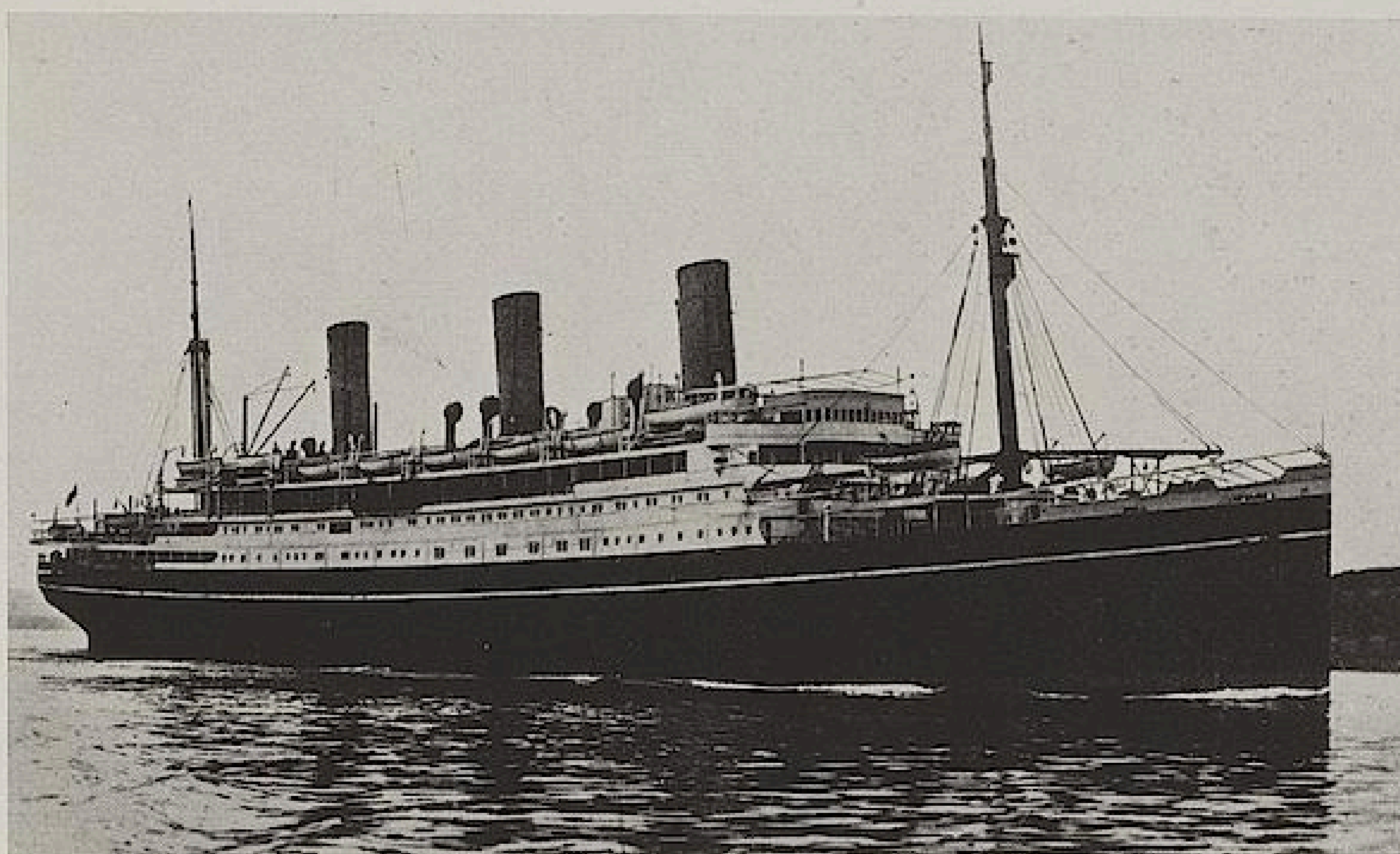
Von den Franzosen übernahmen zunächst die Amerikaner den flachgedeckten geradlinigen Fregattentyp. Colonial style auch im Schiffbau! In den vierziger Jahren bis vorigen Jahrhunderts bildeten die Yankees den Fregattentyp zu dem berühmten Schnellseglertyp aus Holz, dem vollgetakelten dreimastigen Klipperschiff um; und von ihm ist der moderne Typus des großen Raasegelschiffes aus Eisen oder Stahl abzuleiten.

Wie bei den Engländern in Portsmouth das alte Flaggschiff Nelsons aus der Schlacht von Trafalgar, die Victory sorglich konserviert wird, so bewahren zu Bosten Harbour (Mass.) die Amerikaner das Schlachtschiff Old Ironside. Es hat an mehr als vierzig Seegefechten teilgenommen und war ursprünglich die französische Fregatte Constitution; nach den Unabhängigkeitskriegen erstes und bestes Schiff der U. S. Navy. Wann hätte sich bei uns der Denkmalschutz eines alten Veteranen der Hochsee — deep water sagen die englisch sprechenden Völker — erbarmt!

So viel in und zwischen den Zeilen zur Rechtfertigung eines Beitrages über den Schiffsbau in „Kunst und Künstler.“

*

Etliche Jahrzehnte, bevor Herr Jeaneret, genannt Le Corbusier, mit romanischem Elan sein Sursum oculos — Augen, die nicht sehen den Ozeandampfer! — programmatisch formulierte, war uns Jungen an der Wasserkante angesichts der Werften und Häfen klar, daß die entscheidenden Taten eines allumfassenden Bauwesens nicht mehr auf



CANADIAN PACIFIC LINER „EMPRESS OF AUSTRALIA". 21850 B.R.Ts

„baureifen" Grundstücken vor sich gehen, sondern auf den Hellingen der Schiffswerften.

Doch fassen wir den Schiffsbau bei der Quintessenz aller Architektur, bei der Gestaltung des Dreidimensionalen. Ein modernes Hochseeschiff ist ein im flüssigen Element fahrbares Raumbehältnis. Findet nicht Erich Mendelsohn erst ein Bauwerk gut, wenn die Möglichkeit gegeben ist, es auf Räder zu stellen und damit herumzukutschieren!

Das Dreidimensionale ist beim Schiff in jedem Falle gegeben. Ja dieses Dreidimensionale stellt sich von vornherein als eine Anzahl horizontal gelagerter Raumschichten dar: die übereinanderliegenden Decks. Die Straße ihrerseits ist eine dreidimensional gestaltete Strecke, eine Raumstrecke (vgl. die Strecke im eisenbahntechnischen Sinne). Sekundäre Unterteilungen der Raumschichten des Schiffsinnern ergeben die Kabinen, Kajüten und sonstigen Abteilungen des Schiffes als Raumzellen.

Das Vielzellige der Kabinen und Kajüten braucht in der Außenerscheinung des Schiffskörpers nicht zum Ausdruck gebracht zu werden. Entscheidend sind lediglich die Raumschichten der Decks, vor allem in den Aufbauten. Aus ihnen ergeben sich die führenden Linien und — farbig abgesetzt — die dominierenden Flächen: die tektonische Struktur der Außenhaut; eine Tektonik der Horizontalen, obendrein betont durch die lange Reihe der Rundfenster (Bulleyes). Die leicht durchhängende Linie der Oberkante des Gesamtschiffskörpers vom Bug zum Heck bezeichnet man als Sprung. Sie gleicht den Kurvaturen griechischer Tektonik am Tempelgebälk, an den Säulen und am Stylobat. Im Sprung liegt die Elastizität der Schiffsform, ähnlich wie in der Aufbiegung bei der Fahrbahn eiserner Brücken.

Amerikaner sind neuerdings gegen den Sprung wie gegen jede Kurvatur im Lineament der Schiffe. Bei ihren letzten Neubauten ist alles starr, gerade und absolut rechtwinklig. Die Back, der Vorderteil des Schiffes, muß aber etwas gehoben sein wegen der überkommenden Seen. Ähnliche Funktionen haben die leichten Wölbungen der Decks und der Brücke. Das Wasser muß ablaufen können.

Einst waren alle Schiffe, Segler wie Dampfer, ohne Aufbauten, höchstens daß bei Dampfern die Kommandobrücke erhöht wurde. Als die Passagierkabinen von achtern nach mittschiffs verlegt wurden, erschien ein Brückendeck als Notwendigkeit. Vorn wurde entsprechend die Back erhöht und achtern die Poop. Über dem Brückendeck türmten sich dann bald genug Promenadendecks in ein, zwei und mehr langgestreckten Stockwerken. Damit war ein wichtiger Typ des modernen Dampfers gegeben, der sogenannte Barbarossatyp, genannt nach einem Neubau von Blohm & Voß für den Norddeutschen Lloyd. Die Dampfer der Barbarossaklasse, kombinierte, ungemein rentable Fracht- und Fahrgastschiffe, maßen 10—13000 Brutto-Registertonnen.



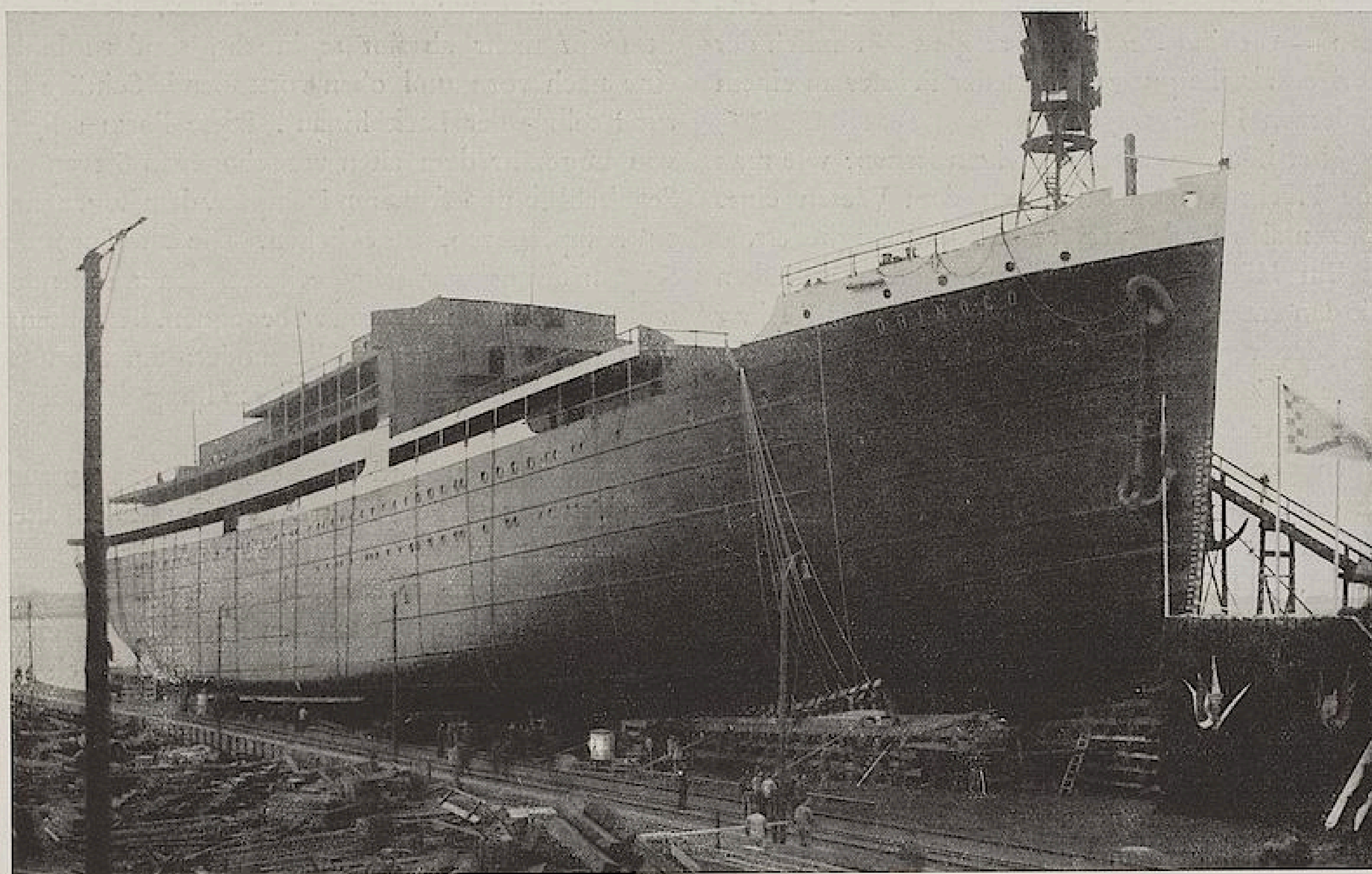
FRACHTDAMPFER „ALLER“ DES NORD-LLOYD. 7627 B.R.Ts. ERBAUT 1927

Eine ähnlich vorbildliche Lösung gelang zur selben Zeit (1896 – 1900) mit den großen Frachtern der sogenannten P.-Klasse der Hapag: Pennsylvania, Pretoria, Patricia usw. Die Zeit um 1900 war überhaupt wichtig für deutschen Schiffbau in der Formgebung entscheidender Typen. Das ist um so bemerkenswerter, als die deutschen Werften erst seit knapp zehn Jahren mit wirklich großen Aufträgen bedacht worden waren. 1890 gab der Lloyd die beiden Schnelldampfer Spree und Havel beim Stettiner Vulkan in Auftrag. Vor diesem Jahre sind alle deutschen Schnelldampfer noch in England gebaut worden.

*

Die gute und sachliche Wirkung des modernen Schiffstyp, vornehmlich des schnellen Fahrgastschiffes, hängt durchaus davon ab, daß der teils kurvige, teils starr geradlinige Parallelismus der Horizontalen im Rumpf wie in Decksaufbauten entschieden zum Ausdruck gebracht wird. Mustergültig wirken einige neuere Typen der Canadian Pacific Railway, Dampfer von 20—25000 Brutto-Registertonnen aus der Empreß-Klasse. Sie versehen den Dienst zwischen England und kanadischen Häfen. Die Vielzahl der Aufbauten muß sich unbedingt dem Gesamthorizontalismus einfügen. An der Langseite wie an der vorderen Schmalseite, wo Kommandobrücke und Steuerhaus liegen, müssen sich die Raumschichten der Decks klar voneinander sondern. Das ergibt jene Wirkung entschiedener Horizontalen, die auch von modernen Architekten angestrebt wird. In den Raumschichten der Häuser auf der Stuttgarter Weißenhofsiedlung glaubte man sich oft auf das Promenadendeck eines Dampfers versetzt.

Bei den Canadian Pacific Linern wird die Horizontalität der Deckaufbauten wirksam unterstützt durch einen breiten weißen Streifen, der unterhalb des Zwischendecks um das Schiff herumläuft. So wird die Grenze zweier wichtiger Raumschichten des Schiffsinneren markiert. Die Schiffe der White-Star-Line zeigen in der gleichen Zone einen ringsum geführten gelben Streifen (vgl. auch die Frachtmotorschiffe der norwegischen Reederei W. Wilhelmsen, Tönsberg). Die Cunard-Liner führen einen weißen Strich eben oberhalb der Wasserlinie an der Stelle, wo das schwarz gehal-



MOTORPASSAGIERSCHIFF „ORINOCO“ DER HAPAG. 9660 B. R. Ts
BREMER VULKAN IN VEGESACK. IM BAU

tene Oberteil sich vom rotgestrichenen Unterschiff absetzt.

Durch die neuere Art, den Promenadendecks eine feste Reeling zu geben (mit Plattenbenietung), ebenso der Kommandobrücke und anderen Aufbauten, wird die Raumschicht noch stärker markiert. Die langgezogene, schlitzartige Öffnung des verandamäßigen Decks setzt sich als dunkler, schmaler Horizontalstreifen deutlich von der weiß behandelten festgefügten Decksreeling wie von der Kante des Bootsdecks ab. Oft springt das Promenadendeck bei neueren Schiffen ein wenig balkonartig vor. Es kommt ein Schattenschlag zustande, durch den die Wagrechte ebenfalls unterstrichen wird.

Die früheren Bauten hatten lediglich eine Gitterreeling um das Promenadendeck. Auf der Reise wurde das Gestänge mit langen Segeltuchstreifen (Persennings) verkleidet. Hier war die Wirkung noch nicht so entschieden und straff. Der Raum zwischen Unter- und Oberkante des Decks wirkte wie eine leere Höhlung, etwa gleich den sattsam bekannten Palastfenstern in den Mietskasernen der Gründerzeit. Die vertikalen Deckstützen kamen kaum zur Geltung. Sie waren rund und noch nicht farbig behandelt. Als Kuriosum mag bemerkt werden, daß die äußeren Deckstützen der früheren Kaiseryacht Hohenzollern als jonische Miniatursäulchen mit viel Vergoldung ausgebildet waren.

Die bis zur Unterkante des Promenadendecks herabreichenden Bootsdavits ergaben in weiten Abständen vertikale Unterteilungen des dunklen Streifens der seitlichen Öffnungen des Promenadendecks. Der Bootsdeckboden schwebte gleichsam ohne Stützen über dem Promenadendeck. Bei den neueren Typen ist das völlig verändert. Die Patent- und Quadrantdavits brauchen nicht mehr an der Langseite des Promenadendecks herabgeführt zu werden. Sie sind auf dem Bootsdeck (A-Deck) hinreichend stabil verankert. Dafür werden jetzt die Decksstützen anstatt aus Rundeisen aus T-Eisen gebildet. Sie stehen mit dem Querbalken der T-Form nach außen. Mit ihrem weißen Anstrich ergeben diese Stützen eine fortlaufende Reihe stark abgesetzter Vertikalen. Die Öffnungen zwischen ihnen

erscheinen wie eine lange Kette von breiten Fenstern — oft sind diese sogar verglast — ähnlich der Horizontalreihe gut geschnittener Fenster an einem modernen D-Zugwagen.

Hier könnten die Architekten lernen, wie man eine Flucht von Breitfenstern dem Wesen eines horizontalen Baukörpers anpaßt und eingliedert.

Ein Höchstmaß an Wirkungsintensität haben mit den einfachen Mitteln der horizontalen Reeling und der vertikalen Deckstützen die Erbauer der großen Cunardliner erreicht. Hier ist alles im System der Aufbauten vorhanden, was den Architekten gegenwärtig als erstrebenswertes Ideal vorschwebt. Die Tektonik der Aufbauten mittschiffs wie an der Stirnseite nach dem Steven ist unübertroffen. Das Vorschiff ist glatt, dann aber bauen sich plötzlich hinter dem Mast in vier, ja fünf Stockwerken bis zum Brückenhaus hinauf die leicht gebogenen Wagerechten der verschiedenen Decks vor dem Auge auf. Eine ähnliche, restlose Lösung im Aufbau verschiedener Raumschichten ist bei modernen Häusern noch nicht erreicht!

Bei den amerikanischen Schiffen ist die Kurvatur der Horizontalen vermieden. Alles erscheint geradlinig und starr. Man fühlt sich unwillkürlich an die Schichtung von Horizontalen bei Landhäusern des Frank Lloyd Wright gemahnt. Die Lagerung der Bauten von Wright sticht im übrigen wohltuend von der Vertikalomanie der amerikanischen Turmhausarchitekten ab. Alles in allem erscheint uns das wesentlichste Problem aller Außenarchitektur der modernen Schiffe, das Getürmte der Decks und Aufbauten dem Gesetz des Gelagerten unbedingt anzugleichen.

Wie bei manchen Gebäuden in Werkstein die Art der Quaderung und Bossierung — Rustika — entscheidend ist für den Eindruck, so hat beim modernen Schiffskörper die Fügung des Plattenbelages der Außenhaut eine gewisse ästhetische Bedeutung. Bei vielen großen Frachtdampfern neuester Konstruktion sind die langen Plattenzüge in der Längsrichtung durch Überlappung vernietet. Das ergibt, dem Sprung des Decks entsprechend, eine Folge von leicht durchhängenden, doch entschieden betonten Horizontallinien ähnlich den markierten Lagerfugen eines Gebäudes aus Werksteinen. (Vgl. die neuen Frachtdampfertypen des Norddeutschen Lloyd und der norwegischen Reederei Wilhelmsen.)

Bug und Heck der neuesten Typen sind häufig in bisher ungewohnter Form gestaltet. Der Steven ist nicht mehr absolut senkrecht, sondern bildet eine nach vorn und oben vorstoßende Schräge bis zur Reeling der Back hinauf. Diese Form scheint von ungefähr dem alten vorgebogenen Steven der Segelschiffe und früheren Dampfer, dem sogenannten Klippersteven, angeglichen. Die alte Form des Klipperstevens war sehr geeignet, den anrollenden und überkommenden Seen zu begegnen. Bemerkenswert genug, daß gerade die modernsten Dampfer und Motorschiffe auf eine Abwandlung der älteren Form zurückgreifen.

Auch im neueren Kriegsschiffbau ist man zum Klippersteven zurückgekehrt. Schiffe mit dem alten Rammsteven werden nicht mehr gebaut.

Das Achterschiff der Handelsdampfer endet jetzt vielfach in einem sogenannten Kreuzerheck, einer spitzen Form, die leicht konvex gebogen nach der Wasserlinie abfällt.

Ausschlaggebend für die äußere Erscheinung der Schiffe sind vor allem noch Schornsteine und Masten. Die älteren großen Schnelldampfer hatten, um den gehörigen Zug in der Vielzahl der Kessel zu erzeugen und die gewaltigen Mengen der Rauchgase abzuleiten — die Mauretania der Cunardlinie hat 21 Kessel —, eine Vielzahl von hohen Schornsteinen nötig.

Um 1898 ließ der Lloyd bei Schichau in Elbing den Schnelldampfer Kaiser Friedrich bauen (12000 Brutto-Registertonnen). Dieses schlanke, wunderbar ebenmäßig gebaute, flachdeckige Schiff hatte drei hohe Schornsteine von langovalem Querschnitt, die in weiten Abständen über das Bootsdeck verteilt waren. In dieser Art wurde der Kaiser Friedrich zu einem vorbildlichen Typus des deutschen Schiffsbaues. Von ihm sind alle anderen ähnlichen Bauten mit drei Schornsteinen abzuleiten bis zur Imperatorklasse der Hapag (vgl. auch Resolute und Reliance) und bis zur Cap Arcona (27000 Brutto-Registertonnen) der Hamburg-Süd. Die Sache hat nur einen Haken: während nämlich beim alten Kaiser Friedrich sämtliche drei Schornsteine ihre Funktion voll erfüllten, ist der dritte Schornstein bei den Nachfolgetypen eine Attrappe. Aus ihm kommt nie Rauch. Er ist lediglich Ventilationsschacht. Das ist sehr bedenklich. Eine Attrappe verträgt sich nicht mit der Sachlichkeit des übrigen Außenbaues.

Durchaus verwerflich wird das Spiel mit vielen

Schornsteinen bei den Motorschiffen, die höchstens eine niedrige Auspuffröhre für die Abgase nötig haben. Dennoch können sich einige Schiffahrtsgesellschaften, zumal bei ihren Fahrgast-Motorschiffen, von den blinden Schornsteinen nicht trennen, so etwa die Hamburg-Süd bei den Schiffen der Monte-Klasse. Die Italiener haben bei ihren neuesten Großmotorschiffen (etwa bei der Saturnia der Navigazione Generale Italiana) eine bessere Lösung gefunden. Die mehr oder weniger großen Schornsteine auf deutschen Motorschiffen sind eine Art Zugeständnis an den Geschmack der breiten Masse der Fahrgäste, die immer noch glaubt, je mehr Schornsteine ein Transporter habe, desto größer, schneller und sicherer müsse er sein. Auch der Lloyd hat es sich nicht versagen können, dem neuen Bäderschnelldampfer Roland einen zweiten, rauchlosen Schornstein auf das Deck zu pflanzen.

Die Cunard- und White-Star-Linie sind bei einigen ihrer neuen großen Passagierdampfer völlig von der Manie der Vielschornsteine abgegangen. Schiffskolosse von 17000—20000 Brutto-Registertonnen zeigen nur einen einzigen hohen Schornstein mit langovalem Querschnitt: Lancastriatyp. Dieser eine Schornstein genügt vollkommen, um den ölbefeuerten Kesseln den nötigen Zug zu geben und die Rauchgase abzuleiten. Die vertikale Mittelachse eines solchen Cunarders wird



FRACHTMOTORSCHIFF „TARONGA". 6200 B.R.Ts

ERBAUT 1927 VON DEN DEUTSCHEN WERKEN KIEL A.-G. FÜR DIE REEDEREI WILHELMSEN, TÖNSBERG (NORWEGEN)



PROMENADENDECK (TEILANSICHT) EINES HAPAG-DAMPFERS

ausgezeichnet durch diesen einen Schornstein betont.

Masten dienen heute als Antennenträger und zur Montierung des Ladegeschirres. Den schnellen Passagierschiffen mag die alte Schräglage der Masten und der Schornsteine, die sogenannte Klipperstellung, noch zugestanden sein. Bei den Frachtern wirkt sie weniger funktionell, bei ihnen darf alles nur absolut senkrecht stehen. Darin liegen hervorragende Lösungen vor.

Wie in der Landarchitektur der Industriebau führend ist, so hat im Schiffsbau der Frachtdampferbau überhaupt die eigentliche Führung.

Die Amerikaner haben die letzten Konsequenzen aus der funktionellen Bedeutung der Masten gezogen: an die Stelle hochragender, schräggeneigter Masten sind mächtige, völlig senkrechte, galgenförmige Stahlkonstruktionen getreten, die je zwei zu zwei nebeneinander durch Querbalken gehörig versteift erscheinen (vgl. etwa Typen wie den President Roosevelt der United States Lines und die Beaverburn der Canadian Pacific Railway). Über dem Ladegerüst geht dann lediglich eine dünne Stenge hoch, an der die Radioantenne befestigt ist. Bei der geschilderten Anordnung des Ladegeschirres haben die Ladebäume eine größere Reichweite.

Neuere deutsche Frachtdampferbauten, wie etwa die Flüsseklasse des Norddeutschen Lloyd: Aller, Main, Neckar, Mosel usw. (ca 8400 Brutto-Registertonnen), erzielen eine bedeutende Reichweite mit verlängerten Ladebäumen an vier stählernen Rohrmasten. Diese neue Klasse des Lloyd repräsentiert den modernen Frachtdampfer in äußerster Vollendung, ähnlich wie die Neubauten für die norwegische Reederei Wilhelm Wilhelmsen in Tönsberg einen besten Typ des Frachtmotorschiffes darstellen (vgl. auch die Großmotorschiffe einiger dänischer und schwedischer Reedereien).

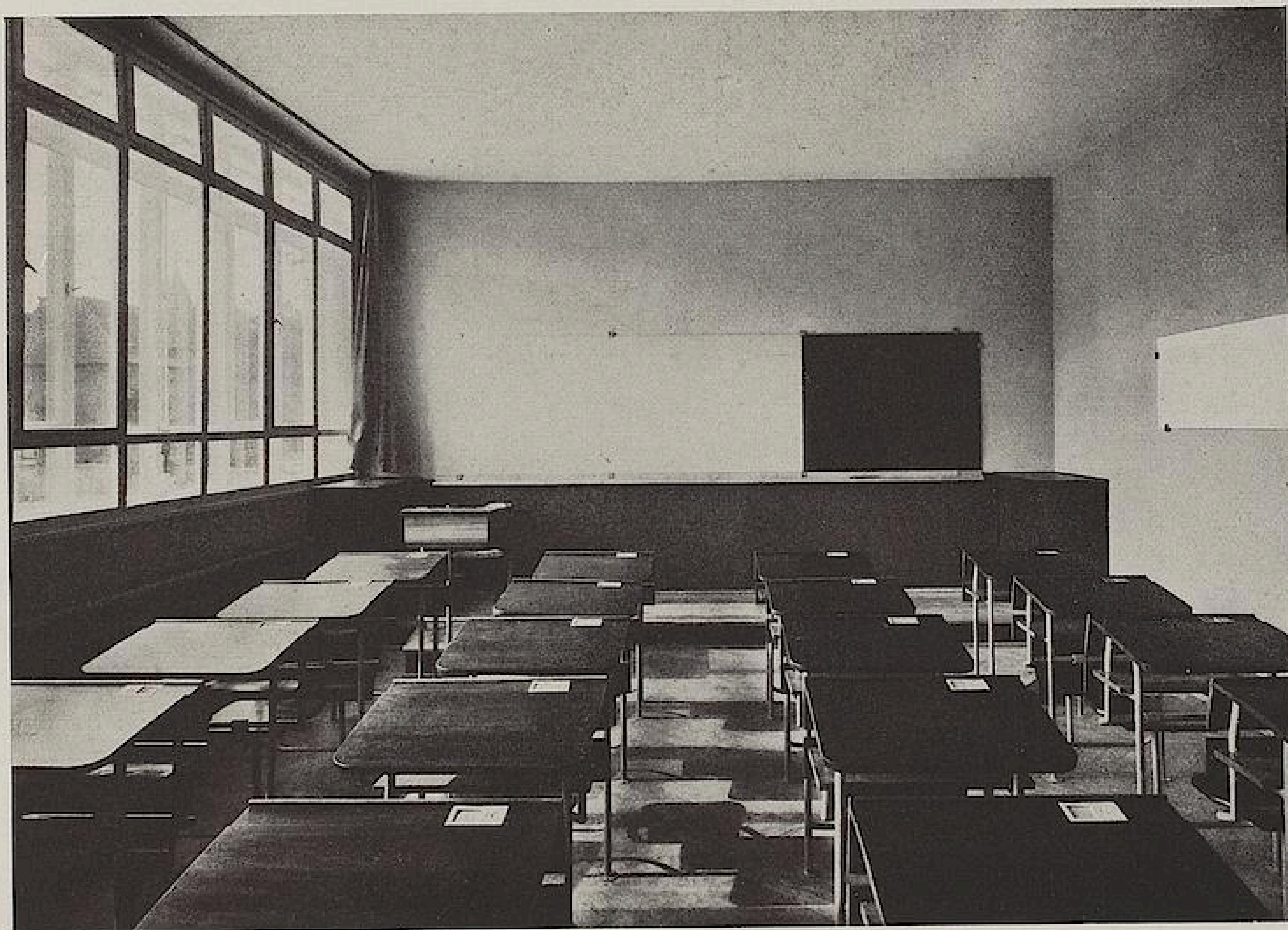
*

Ein leidiges Problem bildet die Innenausstattung der Passagierdampfer. Viel ist schon darüber gesagt, noch mehr wäre zu sagen. Gewiß ist der Schwulst der Gründerzeit aus den Schiffsräumen verschwunden, aber immer noch geht es uns wie jenem Kindergemüt, das, ergriffen von der sachgemäßen Außenerscheinung, plötzlich in den Salon oder Speisesaal eines Ozeanriesen tritt und erstaunt

und erschrocken fragt: Aber wo ist denn jetzt das Schiff geblieben!

Der offene Brief, den der Herausgeber dieser Zeitschrift vor Jahren in Sachen der Schiffsinterieurs an Albert Ballin richtete, hat wenig oder gar keine Wirkung gezeitigt. Noch immer sind bei der Gestaltung der großen Räume eines Schiffes illusionistische Grundsätze maßgebend. Die Reedereien haben es gern, wenn man ihre Schiffe schwimmende Paläste oder Hotels nennt. Wir aber meinen, daß das System optischer Täuschungen an Bord einige Verminderungen wohl vertragen könnte. Die großen Repräsentationsräume eines Schnelldampfers haben ihr besonderes architektonisches Gesetz.

Wer ein modernes Fahrgastschiff innen wohnlich zu gestalten hat, dem muß der Sinn der Raumschicht, in die das vielzellige System kleiner und größerer Räume eingebunden wird, heilig sein. Das geschmäcklerische Niveau der „Werkstätteneinrichtung“ hat seine Zeit gehabt. Ein neuer Geist muß an die Front!



OTTO HAESLER, KLASSENRAUM DER VOLKSSCHULE IN CELLE



DIE APOKALYPSE. PARISER BILDWIRKEREI UM 1375. ANGERS, KATHEDRALE



KUNSTAUSSTELLUNGEN

PARISER FRÜHJAHRSSAISON

Im Mai und Juni ist Hochbetrieb im Pariser Ausstellungswesen. Es gibt Wochen, in denen man fast täglich dem gleichen Publikum bei irgendeiner Vernissage begegnen kann. Heute gibt es exotische Kunst, morgen Dix-huitième, einmal Mittelalter, ein andermal jüngste Malerei, und dazwischen trifft man sich im Hotel Drouot zur Vorbesichtigung einer interessanten Versteigerung. Es ist für Abwechslung gesorgt, und das Bild war selten so bunt wie in der Saison dieses Jahres.

Die beiden Salons sorgen dafür, daß angesichts einer Masse von rund 6000 Bildern jeder Geschmack zu seinem Rechte kommt — und jedem Ungeschmack Gelegenheit geboten wird, sich der Öffentlichkeit zu präsentieren. Aber man braucht nicht einmal die Salons zu besuchen, man braucht nur an einem Sonntagnachmittag auf dem Montmartre zu spazieren, um zu sehen, wie die Künstler auf der Straße ihre Ware feilbieten. Man ahnt die Schwere des Lebenskampfes der tausend Unbekannten, deren Bilder nicht von einem der 306 privaten Kunstsalons, die Paris jetzt zählt, propagiert werden, oder die nicht genug Geld haben, einen Raum in einem der großen Geschäfte zu mieten und sich mit einer improvisierten Ausstellungswand unter freiem Himmel begnügen müssen.

Dabei ist es erstaunlich, wie viele talentvolle Maler es heute in Paris gibt. Im Salon des Tuileries, der in einer Holzbaracke bei der Porte Maillot Unterkunft findet, wimmelt es von Talenten aller Arten und aller Grade. Maler aller Nationalitäten sind hier versammelt, und es schiene ein guter Gedanke, diese in Wirklichkeit internationale Ausstellung Pariser Kunst auf ein Schiff zu verladen und um die ganze Welt fahren zu lassen, würde nicht der mögliche finanzielle Erfolg dieses „Palais de Bois flottant“ durch die viel zu hohen Kosten von vornherein illusorisch gemacht.

So viele Begabungen aber, so wenig überragende Talente werden sichtbar, und an ihnen allein ist es im Grunde gelegen. Die Zeit erscheint arm, denkt man an die großen

Namen der Vergangenheit. In der Galerie der Köpfe, mit denen der Salon des Tuileries seinen Katalog einleitet, sucht man vergebens nach führenden Gestalten. Matisse steht noch immer in vieler Hinsicht an der Spitze, obgleich eine etwas oberflächliche Eleganz die Freude an einer allzu leichten und gelegentlich seichten Produktion beeinträchtigt. Sammelt ein Künstler wie Derain seine Kräfte zu einer Leistung wie dem großen Jagdstilleben, das bei Paul Guillaume zu sehen war, so zwingt er zur Achtung vor einer Künstlerschaft, die in vielen sonst gezeigten Nebenarbeiten kaum erkennbar wird. Im Salon war Utrillos „Notre Dame", das in seinem klaren Bau und seiner satten Farbigkeit sich eindrucksvoll über jede Umgebung emporhob, das einzige Stück, das sich fest der Erinnerung einprägte.

Die Galerie Bernheim lud im April zu einer Manet-Ausstellung, die sich allerdings mit der Berliner Ausstellung der Galerie Matthiesen weder an Umfang noch an Bedeutung messen konnte. Es wurde hier in erschreckender Weise offenbar, wie wenige von den Hauptwerken des Meisters seine Heimat zu bewahren verstanden hat.

Daß im Gegensatz viele von den schönsten Corots noch heute im Pariser Privatbesitz verborgen sind, zeigte eine vorzügliche Ausstellung bei Paul Rosenberg, von der im nächsten Hefte eingehender berichtet werden soll.

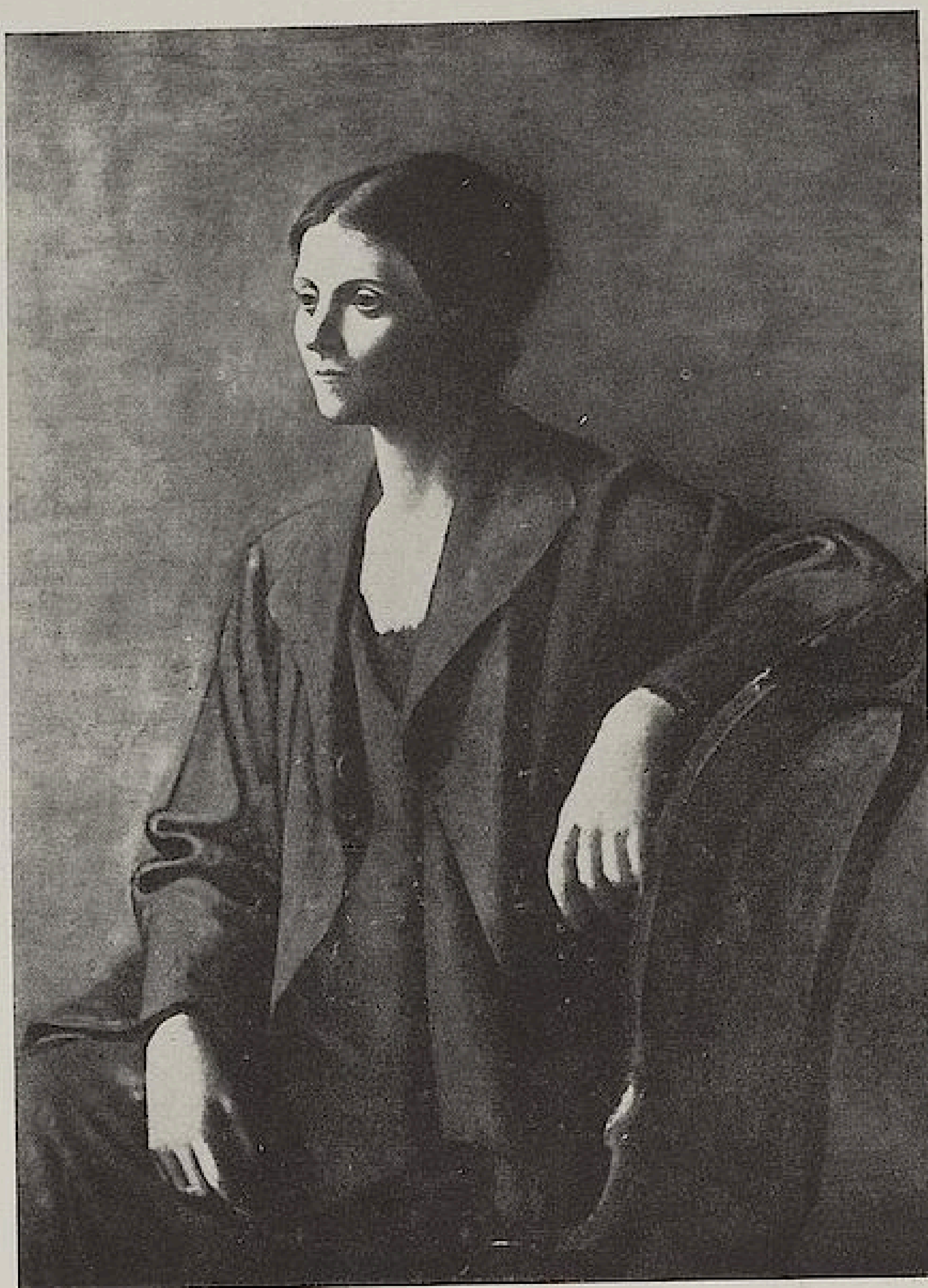


EDOUARD MANET, FRAU VON CHEVARRIER

AUSSTELLUNG DER ZEITSCHRIFT „LA RENAISSANCE", PARIS

So kultiviert und gewählt diese Ausstellung, so bunt und in vieler Hinsicht wahllos zusammengestellt waren die „Portraits de femmes" von Ingres bis Picasso, die in den Ausstellungsräumen der Zeitschrift „La Renaissance" gezeigt wurden. Aber auch hier gab es unter einer fast erdrückenden Menge des Gleichgültigen eine Anzahl herrlicher Dinge zu sehen, von denen manche selten oder wohl noch niemals gezeigt worden waren. Vollard hatte neben einem der schönsten Bilder Cézannes, der Frau mit dem aufgestützten Arm, ein überraschend glückliches Interieur in Blau von der Amerikanerin Mary Cassatt geliehen. Degas war mit vier Werken ausgezeichnet vertreten, darunter der prachtvollen Frau vor dem Spiegel aus Doucets Besitz. Von Manet sah man neben anderen das schöne Porträt der Frau von Chevarrier, von Renoir vier Bilder, unter denen das Porträt des Fräulein Durand-Ruel den Preis verdiente. Toulouse-Lautrec glänzte mit der großen Komposition der Goulue au Moulin Rouge, einem seiner Hauptwerke, das Arnold Seligmann gehört. Félix Fénéon hatte seine Zeichnungen von Seurat geliehen, Paul Guillaume das Porträt seiner Frau, von Derain gemalt, Picasso endlich das Porträt seiner eigenen Frau, eine der ernsthaftesten Arbeiten dieses unermüdlichen Verwandlungskünstlers.

Im achtzehnten Jahrhundert lag der Schwerpunkt einer anderen Porträtausstellung, die das Jugendbildnis zum Thema hatte. Die dankbare Aufgabe war von dem französischen Hauspflegeverein mit einigermaßen unzureichenden Mitteln



PABLO PICASSO, BILDNIS SEINER FRAU

MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM)
AUSSTELLUNG DER ZEITSCHRIFT „LA RENAISSANCE", PARIS

zu lösen versucht worden. Man sah in der Galerie Charpentier manche interessante Stücke vor allem von den französischen und englischen Porträtmalern des Dix-huitième. Aber es fehlte dieser Ausstellung an Höhepunkten, und es fehlte ihr an jenem Glanze, der von einer Ausstellung der „Jeunesse" hätte ausstrahlen sollen.

Dix-huitième gab es noch an anderen Stellen zu sehen. Das Musée Carnavalet hatte eine Ausstellung des Pariser Lebens im achtzehnten Jahrhundert veranstaltet, den Rahmen, den seine eigenen Räume und sein wertvoller Besitz an Möbeln und Ausstattungsstücken der Epoche bieten, mit vielen Bildern und Zeichnungen füllend, in denen das gesellschaftliche Leben des galanten Jahrhunderts erstand. Es ist merkwürdig, wie fern dieses Zeitalter, das sich selbst nur im Festeskleide zu sehen liebte, das in nichts so verliebt war wie in seinen eigenen Luxus und seinen Malern nur die heitere Seite seines Daseins darzustellen erlaubte, uns heute entrückt ist. Man empfand es nicht minder in der Ausstellung von Werken Largillières, die im Petit Palais veranstaltet wurde. So sehr man den Maler in einem einzelnen Stück zu schätzen vermag, so schwer erträglich wirkt der gleichförmig elegante Vortrag in mehr als hundert mit den gleichen Mitteln wirkungsvoll arrangierten Bildnissen reich gekleideter Herren und Damen des französischen Hofes, die Largillière in seinem neunzigjährigen Leben gemalt hat.

Die bedeutendste Ausstellung des Frühjahrs aber war in den Räumen der Gobelin-Manufaktur zu sehen. Aus Kirchenschätzen und öffentlichen wie privaten Sammlungen war hier eine Reihe gotischer Tapisserien zusammengetragen worden, wie man sie noch niemals beisammen zu sehen Gelegenheit hatte. Am Anfang stand ein Stück aus der einzigartigen Folge der Apokalypse aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, die den Stolz der Kathedrale von Angers bilden. Dem fünfzehnten Jahrhundert gehören die großartigen Fragmente einer Einnahme Jerusalems aus Saumur, die dekorativen Wandbehänge aus dem Hospital von Beaune und endlich, den edelsten Werken altniederländischer Tafelmalerei ebenbürtig, die in ihrer bildmäßigen Feinarbeit unerreichten Altarstücke der Kathedrale von Sens, die den Höhepunkt mittelalterlicher Teppichwirkerei darstellen. Die berühmten Tapisserien des Museums von Reims führten in das sechzehnte Jahrhundert hinüber, das noch immer bedeutende Leistungen aufzuweisen hat, wenn es auch den herrlichsten Schöpfungen aus der Frühzeit gotischer Teppichkunst gleichwertiges nicht mehr zur Seite zu stellen vermag.

Das Musée des Arts décoratifs zeigte in seinen Ausstellungsräumen altamerikanische Kunst aus dem Besitz europäischer und amerikanischer Museen sowie Pariser Sammler und Händler. Ein großer Teil der Gegenstände stammte aus den ethnographischen Sammlungen des Trocadéro. Ihre zeitweise Überführung in den Louvre kann als ein Zeichen genommen werden für die allgemein geänderte Einstellung gegenüber den künstlerischen Schöpfungen außereuropäischer Kulturen, denen in vielen Fällen gerade Pariser Sammler zuerst Rechnung getragen haben, während die Museen noch zögern, ihrem Beispiel zu folgen. Nach China ist nun das alte Amerika in den Vordergrund des Interesses gerückt. Zahlreiche neue Veröffentlichungen zeugen ebenso davon wie die umfangreiche Ausstellung des Musée des Arts décoratifs, wie endlich Versteigerungen mexikanischer und peruanischer Kunst im Hotel Drouot. Im Mai kam die Sammlung Walter Bondy unter den Hammer. Im Herbst soll die Sammlung des Geheimrat Gaffron aus Berlin an der gleichen Stelle folgen.

Die außerordentlich rege französische Kulturpropaganda, die nacheinander alle Hauptstädte Europas mit Ausstellungen vor allem der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts beschickt, hat eine Reihe von Gegenbesuchen fremder Nationen in Paris zur Folge, die ihrem politischen Charakter entsprechend von der Presse weniger kritisiert als mit Höflichkeit begrüßt zu werden pflegen. In diesem Frühjahr sah man nacheinander im Jeu de Paume die Belgier und die Dänen. Belgien zeigte neben Ensor und Minne vor allem den im Kriege verstorbenen Maler Rik Wouters, der ein vielseitiges Talent besaß, nicht unähnlich unserm Albert Weisgerber, den ein ähnlich tragisches Schicksal vorzeitig seiner Kunst entrissen hat.

Die Dänen haben mit Recht den Nachdruck auf das frühe



MAURICE UTRILLO, NOTRE-DAME
AUSGESTELLT IM SALON DES TUILERIES
MIT ERLAUBNIS DER D. D. A. (GALERIE A. FLECHTHEIM)

neunzehnte Jahrhundert gelegt, das die stärksten malerischen Talente des Landes aufzuweisen hat. Aus den Kopenhagener Sammlungen sind einige der feinsten Stücke von Köbke, Eckersberg, Hansen nach Paris gebracht worden, wo ihre biedermeierlich stille Kunst sich allerdings recht eigenartig ausnimmt. Von den Neueren wird Hammershoi am ausführlichsten gezeigt. Seine Malerei ist das reine Erzeugnis eines gepflegten Geschmacks, sehr fein, sehr zart, aber im Grunde schwächlich in ihrer ängstlichen Beschränkung auf die niemals versagende Skala grauer Töne.

Es ist sehr zu bedauern, daß die Ausstellung von Werken Max Liebermanns in Paris, von der im vergangenen Jahre die Rede war, nicht zustande gekommen ist. Sie wäre eines Erfolges sicher gewesen. Eine gut gewählte Ausstellung neuerer deutscher Malerei könnte sogar bedeutende Wirkung üben, da man heute in Paris allen Äußerungen deutscher Kultur ein besonderes Interesse entgegenzubringen scheint. Bei Durand-Ruel wurden Bilder von Diez Edzard gezeigt, die kurz zuvor in Berlin bei Flechtheim zu sehen waren. Eine solche Ausstellung bedeutet nicht viel. Aber ihre Aufnahme war ein Zeichen dafür, daß in Paris Vorurteile nun schwinden, die bei uns gegenüber der Kunst unserer westlichen Nachbarn niemals bestanden haben.

Auf die Fülle von Ausstellungen privater Kunstsalons, die Bedeutendes kaum boten, hier einzugehen, wäre Raumverschwendung. Nur zweier in neuen Räumen mit schönen Sonderausstellungen eröffneter Kunsthandlungen sei zum Schlusse wenigstens in Kürze gedacht. Der Chinese Loo hat ein Haus der Rue de Courcelles im östlichen Stile umgebaut. Das chinesische Haus in der Pariser Straße ist ein fatales Experiment. Sein Inhalt aber versöhnt mit seiner äußeren Erscheinung. Im Erdgeschoß sind in die Wände einer Halle Fragmente altchinesischer Tempelfresken eingelassen, die zu den bedeutendsten bisher bekannt gewordenen Stücken ihrer Art zählen. In einer Ausstellung östlicher Plastik werden Bildwerke hohen Ranges gezeigt, wie sie noch kein europäisches Museum in solcher Zahl aufzuweisen hat.

Die hölzerne Fassade eines gotischen Hauses hat der Kunsthändler Larcade in den Hof eines Gebäudes der Rue du Bac am linken Seineufer eingebaut. In dem Saale, der sich dahinter öffnet, war eine Sammlung türkisblauen chinesischen Porzellans von wahrhaft erstaunlichem Umfange zu sehen. Türkisblaues China ist die große Mode in Paris. Weder die Frühkeramik noch das farbige Porzellan interessiert die Sammler ernstlich. Aber Türkisblau gehört in den eleganten Salon, in dem trotz der Anstrengungen der Artistes Décorateurs, die eben jetzt eine geschmackvolle Ausstellung eröffnet haben, und trotz der Bemühungen junger Architekten, die hier und da in entlegenen Seitenstraßen entfernter Außenviertel ein bescheidenes Haus errichten dürfen, das Dixhuitième herrscht.

Glaser.

DEUTSCHE KUNST DÜSSELDORF 1928

Die Ausstellung „Deutsche Kunst Düsseldorf 1928", die viel Beifall gefunden hat, ist insofern wirklich eine Tat, als sie in Düsseldorf zum erstenmal allen Richtungen und Schulen Deutschlands zu Geltung und Wirkung verhilft und einen guten Querschnitt der heutigen Malerei darbietet. Wenn man auch besser auf Deutsch-Schweiz und Deutsch-Österreich verzichtet hätte, die hier nur ein unzureichendes Bild ihres Kunstschaffens geben können, so ist doch ein unparteiisches Gesamtbild deutscher Malerei geglückt, obwohl mancher Name fehlt und fehlen muß, den man gern vertreten sähe. Die Raumgestaltung ist gut und sachlich, der Rhythmus des Hängens klar und sauber, das Nebeneinander etwas zu sehr „demokratisch" bunt gemischt, das Synstilistische zu wenig erstrebt. Überraschungen oder Erschütterungen sind — wie nirgendwo — hier nicht zu verlangen, aber das Bewußtsein eines bewegteren Kunstlebens, einer neuen Naturnähe, eines gepflegteren Handwerks als bisher, ist immer wieder erfreulich. Man will und kann malen — und besser als bilden —, man schaut mehr um als in sich, man läßt die subjektiven, manischen, infantilen



MARY CASSATT, INTERIEUR IN BLAU

AUSSTELLUNG DER ZEITSCHRIFT „LA RENAISSANCE“, PARIS

Komplexe hinter dem Schrank und man hat den Mut, statt in der Südsee oder in der „schönen Seele“ wieder in unsrer Welt und Umwelt nichts als ein Mensch zu sein! Die Kunstwerte sind selten überragend, doch teilweise bedeutend, die Lebenswerte, auch wo sie nicht Kunst geworden sind, immanent reiner und stärker. Die bekannte Skepsis hat hier weniger Berechtigung, und der abendländische Untergang hat scheinbar wieder Bewährungsfrist. Einige Altmeister treten bescheiden als Folie zurück. Geograpisch betrachtet tritt Norddeutschland gegen Mittel- und Süddeutschland zurück, während das Kolonialland Berlin spektrumartig vermittelt. Das Rheinland, und besonders das junge Düsseldorf, wirkt vielversprechend. Doch spricht wahrscheinlich die Auswahl mit. Die Expressionisten und Konstruktivisten wirken fast historisch, die Realisten kühl und klassizierend, während die Impressionisten wie die Ahnväter der Jüngsten erscheinen und die Filiation deutlich machen. Manches Antiquarische, Zerebrale, Brutale altert provinziell. Die Farbe kämpft um Reinheit und Kraft gegen das Graphische, das immer noch überwiegt. Bildnis, Landschaft, Stilleben überragen Phantasie, Szene, Karikatur. Das Literarische verschwindet. Das Politische wird lächerlich. Alles Kunstgewerbliche, Formelhafte, Abstrakte verliert an Boden. Die Mosaikmalerei ist nur schwach vertreten. Das Kunstgewerbe ist, von einigen Wandteppichen abgesehen, wienerisches „Gschnas“. Ein paar Majoliken, ein paar Stoffe trösten dafür. Die Raumkunst ist bis auf zwei Zimmer und einen Speisewagen betrüblich, kostbar und unpraktisch. Auch das Schlittenkaffee macht ohne Schnee wenig Freude. Der neue Ehrenhof spricht deutsches Italienisch. Doch überwiegt das Positive! Es ist eine gute, lehrreiche, anregende, zeitgemäße Kunstausstellung, wahrscheinlich die beste dieses Jahres, und man hat allen Grund, den Künstlern zu danken, die sie gewagt haben. Ihr Ziel, Düsseldorfs Ruf als Kunststadt zu befestigen, ist gewiß erreicht. Das Protektorat des Reichspräsidenten und der klangvolle Ehrenausschuß sind durchaus gerechtfertigt. Ich verweise auf das gute Signet und den bilderreichen Katalog der Ausstellung und nenne hier aus Platzmangel nur einige neue Namen, die ich mir zu den schon bekannten gemerkt habe. Von Malern: Adler, Böttger, Glatte, Kaufmann, Laible, Lasser, Leman, Nay, Spiegel, Templin, Ten Hompel, Urbach; von Bildhauern: Kuhn, Schließler, Wissel. Eberlein.

Anmerkung der Redaktion: Diesem Bericht sei die Mitteilung hinzugefügt, daß die Ausstellung starken Eindruck auf den Korrespondenten der New York Times gemacht hat. Er besprach die Ausstellung (am 24. Juni) in einem Aufsatz, dem er den Titel gab „Düsseldorf a Mecca“. Er erinnerte daran, daß Hofer und Meier-Graefe jüngst die Auswahl deutscher Bilder, gelegentlich einer internationalen Ausstellung in New York, als ganz unzulänglich bezeichnet haben und schloß mit dem Appell: „Herr Hofer und Herr Meier-Graefe, die Ihr uns versichert, daß wir über deutsche Kunst nur halb orientiert sind, würde es sich nicht machen lassen, diese schöne Gruppe deutscher Werke zusammenzupacken und sie im Herbst unversehrt über den Atlantischen Ozean zu bringen?“

DAS NEUE KUNSTMUSEUM IN DÜSSELDORF

Das neue Kunstmuseum in Düsseldorf hat im neuen Hause am Rhein, der Kunstausstellung gegenüber, in dem Kreisschen Baukomplex, seine Türen geöffnet. Endlich sieht man die städtischen Kunstsammlungen wohlgeordnet und klar gegliedert beisammen: Gemäldesammlung, Kunstgewerbesammlung, Kupferstichsammlung, Hetjensmuseum. Nur die Akademiesammlung fehlt noch, kommt aber auch noch dazu. Der Bau ist ein Kompromiß, denn die Fassade war gegeben, die Raumordnung des Inneren danach zu schaffen. Man würde als Museumsfachmann — und gerade Koetschau hätte es gekonnt — manches anders bauen. Aber wir kennen ja diese Probleme! Direktor Koetschau hat mit seinen Mitarbeitern Dr. Cohen, Dr. Lasch und Horn den Schatz der

Bestände und der vielen Neuerwerbungen übersichtlich geordnet und der Düsseldorfer Kunst zu neuer Wirkung verholfen. Auch die deutsche Malerei des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart kommt zu guter Geltung. In es vor seinem Amtsantritt nicht. Es ist aller Grund, Koetschau zu beglückwünschen, dem jüngst zum 60. Geburtstag eine inhaltreiche Festschrift gewidmet wurde, die im Verlage des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen erschien.



JEAN ANTOINE HOUDON, MADAME HOUDON. TERRAKOTTA

der Kunstgewerbeabteilung überraschen die Leder- und die Stoffsammlung und manches Einzelstück. Doch bedarf es starker Ergänzung und Erwerbung. Im Hetjensmuseum ist das rheinische Steinzeug der Glanzpunkt. Das Kupferstichkabinett mit 8000 Blättern und die Handbibliothek mit 20000 Bänden sind Koetschaus Verdienst, denn beide gab

HOUDONS ZENTENARIUM

Gedächtnisausstellungen in Versailles und Paris

Das Zentenarium von Houdons Todestag wurde in Frankreich durch zwei umfassende Gedächtnisausstellungen eingeleitet, die man wohl als Auftakt zu der seit langem

vorbereiteten und, wie man hört, noch in diesem Jahr erscheinenden Biographie von Paul Vitry, dem Konservator der Skulpturenabteilung im Louvre, wird betrachten können. Die eine fand in der Bibliothek von Versailles statt, die ja in erster Linie dazu berufen ist, da sie bereits ein Houdon gewidmetes Museum birgt und dieser dort geboren ist. Die andere, anschließend, in Paris, wenn auch nicht da, wo man erwarten durfte — in einem öffentlichen Institut. Immerhin ist die Galerie Buvelot, wo sie zustande kam, zentral am Quai Voltaire gelegen.

Houdon ist gegen neunzig Jahre alt geworden, seine schöpferische Tätigkeit umfaßt aber nur ungefähr vier Dezennien (1770—1810). Die letzten anderthalb Jahrzehnte seines Lebens zählen kaum, und eigentliche Jugendwerke kennt man nicht. Dafür ist aber gleich sein Diderot, womit er debutiert, als Typus des bedeutenden Gelehrtenkopfs ein Meisterwerk. Nicht alle Arbeiten stehen auf derselben Höhe, doch verleiht ihnen die handwerkliche Tradition auch dann noch Haltung, wenn das unmittelbare Verhältnis zur lebendigen Wirklichkeit ausbleibt. Houdon ist der Vertreter einer bürgerlichen Kunstübung. Als solcher verewigte er die Größen seiner Zeit, obwohl er nicht im eigentlichen Sinn ihr offizieller Bildhauer geworden ist. Wenn wenigstens in Teilen die dokumentarische Bedeutung seines Oeuvre die künstlerische sogar übertrifft, so äußert sich darin ein Rest, den man seiner Epoche — dem Jahrhundert der Enzyklopädie und Aufklärung — auf die Rechnung setzen muß.

Houdon hat selber darauf hingewiesen, daß er beständig von dem Gedanken getragen und angefeuert worden sei, in seiner ganzen Formenwahrheit das Bild der großen Männer festzuhalten, auf denen ihres Vaterlandes Ruhm und Glück beruht. Es ist ein unbeschreibliches Pantheon des Geistes, der Geschichte und des Ruhms, das er schuf: er wußte die Berufenen aber auch zu wählen, und er bemühte sich mitunter sehr um sie. In der Auslese der Porträtierten drückt sich ohne Zweifel eine Absicht aus, die für Houdon charakteristisch ist. Er wollte etwas Ähnliches, was Schiller die Schaubühne zur moralischen Erziehungsanstalt stempeln ließ. Daß er sich dabei an das Porträt hielt und nicht im Problematischen verlor, beweist allein schon seine Meisterschaft. Das Schönste gab er freilich da, wo auch der letzte Rest historisch idealistischer Gesinnung ausgeschaltet ist. Die herrlichen Bildnisse seiner Kinder beispielsweise, und Mädchen- oder Frauenbüsten wie „Lise", worin die Unschuld der französischen Lebenslust zur bleibenden Gestalt geworden ist — die Geschichte des betreffenden Modells ist denn auch wie von Molière erfunden —, sie stehen über allem Lob erhaben da und halten den gewagtesten Vergleichen stand.

Die Gedächtnisausstellung in Versailles war nicht ganz so reich wie die in der Hauptstadt, die auch vom Ausland (Potsdam und Stockholm) beschickt worden ist, doch hinterließ sie einen einheitlicheren und tieferen Gesamteindruck. Sie machte teilweise mit unpublizierten Werken überhaupt zum erstenmal bekannt. Und sie besaß in der ehemaligen Bibliothèque Royale eine Folie von beziehungsvollster Anschaulichkeit. In diesen Stilräumen — des früheren Hôtel des Affaires Etrangères — spielten sich übrigens die letzten großen Akte der Diplomatie des Ancien Régime ab, hier wurde die Unabhängigkeit der U. S. A. im Jahre 1783 unterschriftlich festgelegt.

Hermann Ganz.

WIENER AUSSTELLUNGEN

In den Programmen seiner Festwochen rühmt sich Wien unter anderen auch einer Fülle von Kunstausstellungen; keine von ihnen geht über den Rang jener Veranstaltungen hinaus, mit denen in den großen Städten die Künstler ihre übliche Frühlingsoffensive vor Einbruch der sommerlich toten Zeit unternehmen. Die Festflagge deckt wie manche andere Konterbande auch ein gut Teil armseligen künstlerischen Faiseurtums. Zu einer besonderen Anstrengung hat sich nur der Hagenbund aufgerafft, die Sezession will erst gegen Ende des Monats durch eine große Sonderausstellung anerkennen, daß ihr alter Mitbegründer und Feind Gustav Klimt zehn Jahre tot ist; in Wien fängt der Ruhm sonst meist erst beim halben Jahrhundert an. Dagegen bemüht sich der Hagenbund, gegenwärtig zu sein; er hat sogar versucht, durch Stellung des gemeinsamen Themas „Familie" eine Verbindung mit lebendigen Bedürfnissen zu setzen und so den idealen Besteller zu fingieren; nicht weniger als vier Einsender haben unter dieser Familie die heilige verstanden — an näherliegende Auftraggeber denkt man hier nicht mehr. Trotz der sich so entschleiernden Naivität der gutgemeinten Problemstellung — sie erinnert ein wenig an deutschen Schulaufsatz — ist ein ganz interessanter Mittelsaal der Ausstellung zustande gekommen; für Glashausflora, die all dieses doch nur ist, wirkt manches unmittelbar genug. Von den Künstlern, die an der Rundfrage oder sonst an der Ausstellung teilnehmen, scheinen mir zwei diesmal besonders beachtenswert: Franz Lerch, sehr jung und noch nicht aller Glieder Herr, aber über eine Fanfare reiner tönender Farben verfügend, die aufhorchen, und mit einer Ahnung des Nichtausgesprochenen über den Dingen, die träumen macht, und Felix Albrecht Harta, gar kein Neuling mehr, aber seit vielen Jahren nicht mit einer größeren Sammlung vor die Öffentlichkeit getreten. Er stammt aus der Generation Oskar Kokoschkas, mit dessen Anfängen die seinen das intensive und erregende Ausdrucksbedürfnis teilen. Harta ist sehr groß- und weltstädtisch, eine distinguierte Persönlichkeit, die einen Platz in der guten Gesellschaft der Maler von heute verdient.

Zwischen den Frühlingsausstellungen hat wie alljährlich die Verteilung der Staatspreise stattgefunden; unter den zehn verliehenen ist einer, der Gelegenheit bietet, ein durch Schweigen begangenes Unrecht gut zu machen. Fräulein Helene Funkes — einer geborenen Chemnitzerin, die seit dem Kriege in Wien lebt — Tobias mit dem Engel, das in der Winterausstellung der Künstlerinnen auffiel, ist in seiner dramatischen Farbenstimmung die Konfession einer Frau, deren Leben ein erstaunlich zähes Ringen um die Kunst ist. Etwas Außerordentliches, das aber nicht durch Zufall erhascht, sondern durch konzessionslose Konsequenz bezwungen ist, gibt dem farbenstarken Bild das Feierliche eines venezianischen Altmeisters; aber noch strahlender ist darin die tröstliche Selbstgewißheit — die uns so selten aus einem Kunstwerk unserer Tage anweht —, daß diese unsägliche Mühe und Undankbarkeit des Künstlerdaseins doch nicht umsonst war.

*

Die Wiener Werkstätte hat dieser Tage unter herzlicher Anteilnahme inländischer und ausländischer Freunde

das Fest ihres fünfundzwanzigjährigen Bestandes gefeiert; gerade in einer Zeit, in der sie vielfach der Gegenstand heftiger Angriffe geworden ist, ließ sie sich gern von Behörden und Privaten ein Zeugnis dauernden Wohlverhaltens und ungeminderter bürgerlicher Achtungswürdigkeit ausstellen. Aus guter Überzeugung konnte ihr bestätigt werden, welche Unsumme von Anregungen von ihr in alle Welt ausgegangen sei und welche Fülle von Geschmack und Erfindungsgabe sie in vielen Erzeugnissen entfaltet habe. Tatsächlich dreht sich aber der Streit um etwas anderes. Wenn die Wiener Werkstätte bei ihrer Jubelfeier ihre rhetorische Front gegen historisierende Stilnachahmung und künstlerische Reaktion wandte, so hat sie, in die Betrachtung ihrer Anfänge versenkt, übersehen, daß sich das Rad der Zeit um ein Vierteljahrhundert gedreht hat, daß ihr nicht die Vergangenheit, sondern die Zukunft feindlich ist, eine neue Jugend, die ihre Ideen abgetan und ohne Beziehung zum Leben von heute findet. Dieser Angriff trifft allerdings daneben; je mehr man das Spielerische, das Überflüssige, das Artistische der Werkstätte betont, desto mehr erkennt man ihre Unentbehrlichkeit an, denn alles Notwendige läßt sich missen, nur das Unnötige nicht. Was man der Werkstätte zum Vorwurf macht, ist in Wahrheit ihre Stärke; sie ist an der Zeit nicht meßbar, aus der sie sich von Anfang an gestellt hat. Der Forderung des Tages hat sie das Recht des Augenblicks entgegengestellt, dem Jahrhundert der Arbeit und der Organisation den Segen des Spiels gepredigt, in das Grau mechanisierten Tuns eine Fülle leichtsinniger, anmutiger, prickelnder Ideen gestreut; wo die Polarität der unser Leben beherrschenden Doppelkräfte zutage trat, hat sie stets unbedingt die Partei des Schöpferischen ergriffen. Als das Prinzip des eigensinnig Künstlerischen, Beweglichen, Heiterspielenden ist sie entzückend, auch wenn man ihre einzelnen Erzeugnisse ablehnt; so lange sie als Idee über die Sandwüsten der Gegenwart gaukelt, ist sie herrlich verführerisch, sobald sie sich unter die praktischen Produzenten mischt, ist sie zumeist abschreckend. Angesichts der heftigen Anklagen sollte sie wie Sokrates als Strafe die Speisung im Prytaneum fordern: die Erhaltung auf öffentliche Kosten, unter der Bedingung, nichts Praktisches zu arbeiten. Daß sie existiert, ist ein Segen, daß sie produziert, ein Fluch; ihre treibende Kraft spottet — wie manch andere Idee — der bürgerlichen Verwirklichung. Auch anläßlich ihrer Feier hat die Wiener Werkstätte ihre paradoxale Laune nicht verleugnet; angegriffen, weil sie dem Bedürfnis unserer Zeit nach Sachlichkeit, Klarheit und Tektonik widerspreche, hat sie ein Festbuch herausgegeben, das alles ihr Vorgeworfene — soweit die bisher gezeigten Bogen erkennen lassen — ins Groteske übertreibt. Ein Buch, das kein Buch ist, auf Papier, das nicht als Papier erscheint, mit Klischees, die keine Bildwirkung haben, und einem Textsatz, der nicht gedruckt, sondern eingeklebt aussieht; man denkt an die Filme von vor fünfundzwanzig Jahren, die man jetzt zum Jubel des Publikums rollen läßt, denn das Ganze erinnert in seiner ungezügelten Originalitätssucht an die bibliographischen Exzesse des Jugendstils. Andere Jubilare kokettieren mit Würde; der Wiener Werkstätte war es angemessener, mit einem übermütigen Einfall ins neue Lebensalter zu springen.

*

Die Gedächtnisausstellung für Gustav Klimt, die die Wiener Sezession anläßlich seines zehnten Todestages veranstaltet, macht in fast schmerzhafter Weise ein Phänomen offenbar, das wohl zum normalen Ablauf des Ruhmes gehört, aber selten so kraß wie hier zutage tritt. Wie durch eine Elektrolyse geistigen Geschehens werden in diesem Fall die persönlichen und die sachlichen Werte, aus denen der Nachruhm sich zusammensetzt, auseinandergerissen. Für die Wiener Generation, die von etwa 1890 bis 1920 jung war, ist der Name Klimt ein Schlachtruf, seine Gestalt der Vorkämpfer gegen Reaktion und Unkultur gewesen; Schaffende und Genießende konnten sich nicht der Kraft entziehen, die überlegenes Können, unbedingte Hingabe an sein Werk, unbeugsame Konsequenz diesem überlegenen Manne verliehen; er war als Präsident der als Kampfverein gegründeten Sezession wie nachmals als der Einsiedler von St. Veit für Freund und Feind Machtfaktor, Maßstab, Symbol. Dieser Kraftstrom speiste sein Werk, vermehrte jeder seiner Äußerungen das Gewicht, goß heimlichen Glanz über Gewagtes und Problematisches, machte das Persönliche vorbildlich und nachahmenswürdig; eine ganze Jugend folgte Klimt, weil sie an ihn glaubte, die Farbe wurde Schmuck, die Malerei Kunstgewerbe; widerstandslos und geblendet ließ sich die Wiener Kunst das persönliche Gepräge eines starken Einzelnen aufdrücken.

Nach zehn Jahren steht jetzt ein guter Teil seines Werks vor unseren entgeisterten Augen; das Fluidum der Persönlichkeit ist verraucht, für die neue Generation hat es niemals bestanden, für die älteren ist es in Erinnerung verwandelt, die Distanz gibt. Ein hypnotisch Gebannter erwacht und sieht die geträumte Lebendigkeit plötzlich als tote Maske; die Bilder sind, was sie waren und dennoch etwas ganz anderes; nicht mehr Lebensäußerungen eines Geliebten und Gehaßten, sondern schlechthin Bilder aus den letzten Jahrzehnten, an den Bestrebungen zu messen, die diesen die entscheidenden waren. Ihr Gegensatz zur allgemeinen malerischen Entwicklung an der Jahrhundertwende stellt Klimts Werke heute auf den tiefsten Punkt ihrer Ruhmeskurve; ihr Geschmack, ihre Sinnlichkeit, ihre Delikatesse — ehedem durch eine starke Menschlichkeit zusammengehalten — brechen, dieses Rings beraubt, auseinander und liegen wie welke Blumen auf dem Boden. All die Qualitäten Klimts wirken wie geisterhafte Grüße aus einer Welt die sozial, künstlerisch und ethisch nicht mehr ist; das rasende Leben des seit seinem Tod verstrichenen Jahrzehnts hat seine Kunst in eine historische Entfernung gerückt, die aber quantitativ noch nicht groß genug ist, um den Reiz des ganz Vergangenen zu gewinnen, der diese Kunst einstmals wahrscheinlich wieder verklären wird. Heute wird uns nur zum Bewußtsein gebracht, wie sehr Klimt tot ist! H. Tietze.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Berliner Sezession hat noch eine Sommerausstellung von Aquarellen, Zeichnungen und Plastiken zusammengebracht und hat sie recht hübsch zu gestalten verstanden. Die Ausstellung ist anregender als es die anspruchsvollere Eröffnungsausstellung war. Und sie ist im ganzen ehrlicher, da beim Zeichnen nicht gleich an die Öffentlichkeit gedacht wird. Nachhaltigen Eindruck machte eine Kollektion von Bildniszeichnungen Rudolf Großmanns. Eine Überraschung

zwischen diesen zum Teil bekannten Zeichnungen war eine kleine Bildnisplastik, geistreich, überzeugend und ganz persönlich. Heckendorfs Landschaftsaquarelle sind viel besser als seine großen, barocken, allzu dekorativ immer hingestrichenen Bilder. Er hat sich mit der „Badewiese", dem „Winter im Riesengebirge" Mühe gegeben. Und das belohnt sich immer. Charaktervoll wirken die Zeichnungen Hofers; hier und dort gelingt ihm das Lapidare. Gute Qualitäten haben scharf und genau gezeichnete Blätter von Carl Hubbuch, beachtenswert sind die — wenn auch stark nach Corinth orientierten — Landschaftsaquarelle von Keudells; Ernst May wirkt wie ein Künstler, der zu Besserem ausholt, Hans Meid hat die Sicherheit, fast die Weisheit der künstlerischen Erfahrung, und auch Spiro weiß aquarellierend als Landschafter etwas auszusagen, das interessiert. Nennt man noch Trier, Lesser Ury, E. R. Weiß, Otto Herbig und Josef Hegenbarth, so sind nur eben die lebendigsten Punkte der Ausstellung bezeichnet.

Zwischen den Zeichnungen stehen gut gewählte Kleinplastiken: ein „Schwimmer" von Haller, drei Bronzen von Kolbe und neue hübsche Tierbronzen von Renée Sintenis und von Richard Scheibe. Die Ausstellung ist wohltuend durch ihre Zurückhaltung. Sie sollte nicht mit Gewalt ein „Ereignis" werden. Darum ist sie beinahe eins geworden.

*

Friedrich Feigl zeigte bei Viktor Hartberg etwa dreißig Bilder, die im ganzen einen entschieden malerisch Empfindenden bei ernster Arbeit zeigen. Feigl neigt, vor allem in einigen Landschaften aus Italien, dem Vedutenhaften, dem fast Illustrativen zu. Auch geistert Utrillo ein wenig in seiner Malweise. In den besten Landschaften aber ist Feigl jetzt ein selbständiger Maler, der sich an guten Vorbildern geschult und dann vor der Natur frei gemacht hat. Der Abhang mit dem roten Haus (Nr. 9), das Frühlingsbild aus Rapallo (12) und vor allem das Frühlingsbild mit dem Haus (19) sind respektable Leistungen einer sinnlich klugen Malerei. Feigl sucht das, was man Stimmung nennt und findet es, ohne der Natur in unerlaubter Weise Gewalt anzutun. Auch als Aquarellist gelingt ihm in glücklichen Stunden das Überzeugende. Er weiß jetzt, worauf es ankommt. Da kann ein stiller Erfolg nicht fern sein.

*

An Ferdinand Hodler erinnerte die Galerie A. Flechtheim mit einer gut gemachten Ausstellung. Daß Hodler „in Deutschland fast vergessen ist", wie der Katalog sagt, stimmt freilich nicht; und daß er ein „Moses" war, ist auch nicht richtig. Diese Superlative tun der Güte der Ausstellung aber nicht Abbruch. Das deutsche Urteil über Hodler steht schon ziemlich fest. Die Ausstellung hat es nicht modifiziert. Hodler behält seine Geltung in seinen Schwächen und in seiner Stärke. Die Persönlichkeit wird immer wieder wirken, denn sie hat etwas Gewachsenes. Menschen dieses Formats sind selten und haben darum schon Seltenheitswert. Auch die Begabung, die sich in den Frühbildern kleineren Formats ausspricht, ist stets ihrer Wirkung sicher. Die späteren, kartonhaften, symbolistischen Bilder haben sich im wesentlichen schon überlebt. Auch die Landschaften vom Genfer See wirken nur noch wie malerisch geistreiche Naturornamente. Sie entsprechen etwa den Starnbergersee-Landschaften des sich selbst wiederholenden Trübner. Hodler wird noch lange in der Kunstgeschichte nachwirken von seiten des Charakters. Wie Carstens, wie Cornelius, wie die Präraffaeliten nachwirken. Sein Talent war nicht revolutionär, doch war es seine Menschlichkeit irgendwie. Darin gleicht er den Nazarenern. Das bedeutet auch etwas in der Geschichte der Kunst. Viele Schweizer sind nicht zufrieden damit, wenn man nur soviel sagt; sie schelten mich und nennen mein Urteil berlinisch. Damit ist aber gar nichts gesagt. Diese Ausstellung flößte wieder eine große und reine Hochachtung vor Hodler ein; die Liebe zu den Bildern aber konnte auch sie nicht steigern. Sie erweckte Erinnerungen; und diese Erinnerungen hatten in der Tat etwas Festliches, fast etwas Verklärendes.

*

Es war ein Übelstand, daß es einzelne Möbel von Professor Heinrich Tessenow bisher eigentlich nirgends zu kaufen gab. Jetzt hat die alte Berliner Möbelfirma J. Groschkus die Alleinherstellungsrechte erworben und kündigt den Verkauf der Tessenow-Möbel in mehreren illustrierten Katalogen an. Diese Tatsache wird sicher vielen Freunden Tessenows willkommen sein. Es ist den ausgezeichneten Möbeln damit auch eine unmittelbarere Wirkung auf den modernen Möbelbau gesichert. Was um so mehr zu begrüßen ist, als es immer noch, trotz der nun schon dreißig Jahre alten „Bewegung", an einfach schönen Stühlen, Tischen, Schränken, Betten usw. fehlt, und als der, der sich diesen Möbeln zuwendet, wie von selbst in der Folge zu charaktervoller Haltung in seinen Wohnräumen gezwungen wird. Weil gutes Beispiel böse Sitten verdirbt. Die handwerkliche Herstellung ist, soweit wir bis jetzt sehen können, sehr gut.

*

In der Derfflinger Straße hat Fritz Weber — der bekannte Rahmenmacher — anspruchslose kleine Ausstellungsräume für moderne Kunst eröffnet, Räume, die nicht zu wechselnden Ausstellungen und einem Ausstellungsprogramm zwingen, sondern in denen es fast wie in einer Privatsammlung aussieht. Weber ist durch seinen Beruf als Rahmentischler, durch den Verkehr mit Künstlern zum Sammeln gekommen und aus dem Sammler ist fast wie von selbst nun ein Händler geworden. Das Unternehmen ist sympathisch, weil es so einfach ist. Die Bilder, die man sieht. sind nicht schlechter als die in den „Kunstsalons", in einigen Fällen sind sie sogar besser.

*

Das Berliner Kunsthändlerviertel um den Kemperplatz hat in den letzten Monaten neuerlich starken Zuzug erfahren. Wir verzeichnen heute nur die Eröffnung der Galerie Bachstitz, die seither im Auslande ansässig, nun ihren Hauptsitz nach hier verlegt hat und einen Teil der Schätze zeigt, die aus der berühmten Sammlung Gans in Frankfurt stammen. Es sind vor allem Werke klassischer und spätantiker Goldschmiedekunst, wie man sie in solcher Vollendung und Erhaltung nur selten zu sehen bekommt, daneben Gläser und Tanagrafiguren von erlesener Schönheit. Von den Gemälden, die Bachstitz zeigt, bilden wir den wundervollen Goya ab, ein Porträt der Donna Ioaquina

Cantado, das angeblich im Jahre 1790 in Valencia gemalt ist. Es ist eine kleinere Variante des Bildes, das im dortigen Museum verwahrt wird. K. Sch.

KASSEL

In den letzten Junitagen ist in Räumen des ehemaligen Residenzschlosses — die für den Zweck sachlich gut und uniform hergerichtet worden sind — von den städtischen Behörden eine kleine Galerie moderner Kunst eröffnet worden. Sie ist als Ergänzung gedacht der staatlichen Galerie alter Gemälde und des Landesmuseums, das im wesentlichen Plastik und Kunstgewerbe früherer Jahrhunderte enthält. Die Stadt Kassel hat damit verwirklicht, was Berlin seit Jahrzehnten plant, ohne zu Ergebnissen zu kommen. Die neue Galerie soll im wesentlichen der modernen deutschen Kunst dienen, sie soll aber die hessische Kunst besonders berücksichtigen und fremde Vorbilder nicht grundsätzlich ausschließen. Sie ist entstanden aus Ankäufen des Kunstvereins, aus Beständen des Bose-Museums, aus Bildern des ehemaligen Residenzschlosses und aus Ankäufen der Stadt — das heißt, sie ist nicht von vornherein nach einem festen Plan entstanden. An der Leitung und Einrichtung hat am meisten Anteil der Vertrauensmann der städtischen Behörden, der Stadtrat von Sautter. Dieser hat das Mögliche getan; was aber nicht verhindern kann, daß sich das Fehlen eines verantwortlichen Direktors bemerkbar macht. Kommissionen können nicht Kunstwerke kaufen; vor allem dem Kunsthandel gegenüber sind sie stets im Nachteil.

Als ein Versuch und Anfang ist diese neue Galerie sympathisch. In der Folge sollen entbehrliche Bilder ins Depot verwiesen werden, in dem Maße wie Neuerwerbungen stattfinden. Ein guter Fond brauchbarer Werke ist vorhanden.

Den breitesten Platz nehmen Arbeiten des früheren Kasseler Akademiedirektors Louis Kolitz († 1914) ein. Es sind im wesentlichen von ihm selbst gering geschätzte Gelegenheitsarbeiten: Kinderbilder, Landschaftsstudien, ein schöner „Tanzplatz", Zeichnungen usw. Man wird wieder einmal an das typische deutsche Künstlerschicksal des neunzehnten Jahrhunderts erinnert, das selbst einem Menzel nicht ganz erspart worden ist: die fertiggemalten, offiziellen Bilder, die Pflichtbilder sozusagen, sind längst tot; diese Gelegenheitsarbeiten aber, die Kolitz selbst kaum ernst genommen hat, in denen er spontan zu improvisieren, zu spielen wagte, leben noch. Sie sind zum Teil so gut, trotz eines deutlichen Menzelzuges, daß sie in jeder modernen Galerie ihren Platz behaupten würden.

Andere hessische Künstler — wie der Trachtenmaler Bantzer oder wie der akademisch idealisierende Wunnenberg — belasten dagegen die Galerie mit ihren zum Teil großen und anspruchsvollen Bildern.

Von Thoma besitzt die Galerie ein hübsches kleines Aquarell aus Carrara, von Louis Eysen eine zarte Nebellandschaft, von Lier und Schleich vortreffliche Landschaftsnovellen (wie man sagen möchte). Es ist ein guter Waldmüller da, ein gefälliger Spitzweg und ein kleiner Steinle, von guter Qualität, ein beachtenswerter Knabenkopf von Deiker, eine etwas steife Gebirgslandschaft von Fohr, drei zu sehr fertiggemalte italienische Landschaften von J. M. Rohden und andere Bilder dieses Kreises. Von Corinth besitzt die Galerie drei Bilder, von denen die „Versuchung" am importantesten ist, von Slevogt ein Selbstbildnis und von Uhde eine Landschaft, ein weinendes Mädchen und ein „Modell". Liebermann fehlt noch. Trübner ist mit einem allzu routiniert gemalten „Starnberger See" vertreten, Schuch mit einem Esel. Dann folgen die Jüngeren: Hofer, Ubbelohde und einige junge Kasseler Maler, unter denen Leyhausen und der freilich noch stark auf Utrillo blickende A. Bode auffallen.

Unter den fremden Vorbildern spricht am meisten eine Landschaft von Daubigny an. Dagegen ist die große Landschaft von Courbet nicht eben glücklich. Die besten Plastiken sind Arbeiten von Kolbe und Albiker.

Alles kommt jetzt darauf an, wie die Galerie ausgebaut wird. Sie sollte behandelt werden wie eine mit Passion und Geschmack gepflegte Privatgalerie. K. Sch.

FULDA

Die Jubiläumsausstellung der Landesbibliothek ist sowohl wissenschaftlich wie künstlerisch von Bedeutung. Alle erreichbaren Erzeugnisse der Fuldaer Schreibschule, sowie noch vorhandene Bestandteile der ehemaligen Klosterbibliothek sind zusammengetragen aus Kassel, Basel, Einsiedeln, Karlsruhe usw. Aus Göttingen war für die Festtage das prächtige Fuldaer Sakramentar herübergekommen. Von Schätzen der Landesbibliothek zeigt die Ausstellung Handschriften des sechsten bis fünfzehnten Jahrhunderts zum Teil irischer, deutscher, französisch-niederländischer und italienischer Provenienz. An Inkunabeln besitzt Fulda die Weltchronik Hartmann Schedels von 1490, eine Ausgabe der Werke der Hrosuitha mit Holzschnitten nach Dürer (1501), eine Nürnberger Kobergerbibel, einen Breydenbach und viele andere wichtige Holzschnittwerke. Als besondere Kostbarkeit hütet die Bibliothek ein Pergamentexemplar der 42-zeiligen Gutenbergbibel. Auch das achtzehnte Jahrhundert ist reich vertreten mit zeitgenössischer Literatur, zum Teil geschmückt mit seltenen Schabkunstblättern und Kupferstichen. Die neue Buchkunst präsentiert sich in guten Beispielen. Die Organisation der Ausstellung ist das Werk des neuen Direktors Dr. Theele. Eine typographisch geschmackvoll ausgestattete Festschrift bringt wissenschaftliche Beiträge von Lehmann-München, Christ-Breslau, Ruppel-Mainz, Hartmann-Fulda und dem Herausgeber Theele. Im Bilderteil finden sich Reproduktionen aus den wertvollsten Codices der Bibliothek.

Mehler.

BASEL

Im vorigen Jahr hat die Kunsthalle um die Reisezeit die Kröller'sche Van Gogh-Sammlung gezeigt; in diesem Jahr gibt es in den Monaten Juli und August eine ähnliche Veranstaltung: eine Gauguin-Ausstellung, zu der zahlreiche Sammler aus Deutschland, Frankreich, Belgien, Holland, England und den nordischen Ländern, sowie die staatlichen Museen von Kopenhagen, Stockholm, Lyon, Paris u. a. etwa 250 Werke der Malerei, Plastik und Graphik hergeliehen haben. Neben einer Anzahl der schönsten Tahiti-Bilder ist auch die Bretagne-, La Martinique- und Arles-Zeit des Künstlers gut vertreten. E.

NEW YORK

Auf der „International Exhibition of Art in Industrie“, die der große Departementshore (Warenhaus) von Macys veranstaltet hat, wurde nun endlich auch deutsche moderne Raumkunst den Amerikanern in mustergültiger Form gezeigt. Die Ausstellung konnte kaum in einem günstigeren Augenblick stattfinden: Der vor etwa zehn Jahren in Deutschland einsetzende Brauch, alle erreichbaren Wände mit „abstrakten“ Farbenflächen in geometrischen Formen zu überziehen, hat gerade jetzt in breiter Welle New York erreicht und besonders die Verkaufsetablissements derartig überschwemmt, daß es kaum noch ein Schaufenster gibt, das nicht wenigstens einen Klex abbekommen hat. Die Bewegung hat den Charakter einer Massenpsychose angenommen und die Frage nach dem Zeitstil zu einer sensationellen Tagesfrage gemacht.

Dieses Land hat keine Monumente eigener historischer Kunst, seine Bevölkerung ist mit geschichtlichem Wissen wenig belastet und darum gewohnt, die Dinge ziemlich voraussetzungslos zu betrachten. Auch hat der Reichtum, der sich über das Land ergossen hat, und die rapide industrielle Entwicklung in den Vereinigten Staaten die Wohn- und Lebensverhältnisse augenfällig verändert. In den Geschäftshäusern, den Wolkenkratzern, tritt dieses am auffälligsten hervor. Das Tempo des amerikanischen Betriebs läßt augenscheinlich nicht die Ruhe zu, die Voraussetzung jeder schöpferischen Tätigkeit in der Kunst ist, es begünstigt die schnelle und exakte Nachahmung fremder Vorbilder. Dennoch wird dieser Mangel an eigener Gestaltungskraft von der intelligenteren Schicht der Bevölkerung empfunden. Es spricht sich besonders darin aus, daß das Wort „creativ“ in aller Munde ist. Eine große Parfümfabrik hat für seine Reklame ein „creativ department“. Diese Kreise sehen in der modernen, der Nachahmung historischer Stile abgewandten und die Maschinenarbeit betonenden Bewegung, die in voller Stärke Amerika noch nicht erreicht hat, den Weg zu einem eigenen Zeitstil.

Kein Wunder daher, daß die Ausstellung trotz der Kürze (14. bis 26. Mai) von einer Viertelmillion Menschen besucht wurde. Besonders drängte sich das Publikum vor den beiden Räumen von Bruno Paul; man hörte die weiblichen Besucher Ausrufe des Entzückens ausstoßen. Die Räume von Bruno Paul wirkten in der Tat sehr modern, besonders durch die Farbe. Trotzdem lehrten gerade sie, daß das Hervorbringen eigener Formen an gewissen Ergebnissen einer jahrtausendealten Wohnkultur nicht vorübergehen kann, daß die Überwindung historischer Stile nicht durch ihre Negierung, sondern durch ihre Verarbeitung erreicht wird. Die Räume von Bruno Paul zeigten, daß Deutschland in der Bewegung „far ahead“ ist, während andere Völker zum Teil noch mit den Zuckungen des bei uns vor dreißig Jahren verstorbenen Jugendstils zu tun haben.

Neben Bruno Paul trat vor allem Raehmisch mit seinen Metallarbeiten in den Vordergrund. Die Österreicher waren schön durch Josef Hoffmann vertreten. Doch ist die Wiener Kunst den Amerikanern schon vertrauter.

Als treibende Kräfte des Ausstellungsunternehmens ist der Architekt Lee Simmsen und vor allem Miß Virginia Hamill zu nennen; besonders auf die Initiative dieser letzten ist die Heranziehung auch der deutschen Künstler zurückzuführen. Zur Eröffnung der Ausstellung war der deutsche Botschafter von Washington herübergekommen. H. P.

MÜNCHEN

Am 27. August wird Willi Geiger fünfzig Jahre alt. Über die Bedeutung des als Graphiker immer Neues bringenden, sich kräftig weiter entwickelnden Künstlers, über seine Bemühungen als Maler ist hier stets so treu berichtet worden, daß ein ausführliches Eingehen sich heute erübrigt. Er hat jetzt einen Ruf an die Leipziger Akademie angenommen. Bedauerlich ist, daß auch dieser Künstler München den Rücken kehrt.

*

Bei Thannhauser sah man anregende Ausstellungen: Geschmackvolle Plastiken, vor allem Bildnisbüsten des Prinzen Wittgenstein und frische Landschaftsbilder von Hansl Beck, vor denen man sich an die glücklichen Anfänge von Frau Caspar-Filser erinnert fühlte.

Sehr talentiert sind die Zeichnungen des noch jungen Erwin von Kreibig. Sie sind von einer dekadenten Phantasie, im Stil noch schwankend. Die Vorbilder — George Grosz, Beardsley, Karl Arnold, die Laurencin und Th. Th. Heine — sind nicht schlecht und von Imitation kann nicht gesprochen werden. Man wird mit Spannung abwarten, ob und wie Kreibig, der auch als Kolorist eine frische, persönliche Note hat, sich weiterentwickelt. A. L. M.

AMSTERDAM

Gelegentlich der IX. Olympiade hat man in Amsterdam den unglücklichen Gedanken gehabt, im StedelijkMuseum eine internationale Ausstellung „Kunst und Sport“ zu veranstalten. Die Idee hätte fruchtbar sein können, wenn man sich auf Sportarchitektur, auf Stadionentwürfe und -modelle beschränkt hätte. Um so mehr als zum Vergleich das neue, schön geratene Stadion des Amsterdamer Architekten Jan Wilms vor aller Augen dasteht. Man hat aber auf Malerei, Plastik und Graphik nicht verzichten wollen. Dadurch ist etwas Barbarisches entstanden. Eine Kunstausstellung, in der das Motiv entscheidet, kann nicht einheitlich sein, sie kann unmöglich Niveau haben. Eigentlich ist der Kunstkritiker dafür gar nicht zuständig. Vor vielen Jahren veranstaltete Schulte in Berlin allsommerlich eine „Jagd-Kunstausstellung“, und das „Berliner Tageblatt“ ließ diese Veranstaltung dann von einem Oberförster besprechen. Solcherart müßte die Amsterdamer Ausstellung eigentlich von einem Sportmenschen gewürdigt werden. Für den Kunstfreund werden die Säle aller zwanzig Nationen zu einer Qual. Berechtigt erscheinen nur die Sportplakate. Obendrein ist von den meisten Nationen sehr flüchtig gearbeitet worden. Durch Gründlichkeit glänzte nur Deutschland. Wir sind eben immer seriös, auch dort, wo es nicht angebracht ist. Der mißglückte Versuch der Berliner Sezession vor einigen Jahren hat keine Lehre hinterlassen. Was darüber sonst noch zu sagen ist, kann auf der nächsten Seite nachgelesen werden in dem Aufsatz „Susanna im Bade“.

Es ist kein erfreulicher Gedanke, daß viele Holländer Liebermann und Slevogt nun in dieser Sportausstellung zum ersten Male kennen lernen. Immerhin ist in den deutschen Sälen eine

gewisse künstlerische Haltung. Im Rahmen des Möglichen ist gut gewählt worden, und die Arbeit des Hängens verrät Geschmack und Takt. Der Mangel an Augenmaß wird dann im deutschen Katalog peinlich wieder sichtbar. Redslob, der Verantwortliche, versteigt sich darin zu dem lapidaren Satz: „Kunst und Sport gehören zusammen, und nur wer diesen Zusammenhang als selbstverständlich versteht, hat den Sinn unserer Zeit erfaßt.“ Das sagt der Reichskunstwart! Wir möchten es anders formulieren: Wer den Zusammenhang von Kunst und Sport für selbstverständlich hält, hat den Sinn der Kunst nicht erfaßt. K. Sch.

FRANKFURT a. M.

Im Frankfurter Museumswesen stehen nach der Ernennung Swarzenskis zum Generaldirektor der städtischen Kunstsammlungen bedeutende Umgruppierungen bevor. Die Zusammenfassung des gesamten Kunstbesitzes in einer Hand wird eine sinngemäße Aufteilung ermöglichen, die schon vor einigen Jahren mit der leihweisen Überlassung der altdeutschen Gemälde des historischen Museums an den Städel begonnen wurde. Zurzeit werden die mittelalterlichen Glasgemälde, die der Freiherr von Stein für sein Schloß Kappenberg erworben hatte, in einer Sonderausstellung gezeigt. Namentlich die Scheiben des zwölften Jahrhunderts, die von dem Meister Gerlachus stammen, finden in ihrer edlen Zeichnung nur wenige ihresgleichen im gesamten Umkreise romanischer Glasmalerei.

Durch die Presse ging die Nachricht, daß es Swarzenski gelungen sei, die Sigmaringer Sammlung, von deren bevorstehendem Verkauf in das Ausland wiederholt die Rede gewesen ist, für Frankfurt zu erwerben. Wie es heißt, sollen einzelne Stücke wieder veräußert werden, die wichtigsten altdeutschen Gemälde werden aber dem Städelschen Institut zufallen, das damit einen außerordentlichen Zuwachs erfährt. Swarzenski hat in der gedankenreichen Rede, die er bei Gelegenheit der Übernahme seines neuen Amtes hielt, davon gesprochen, daß die Zeit nicht mehr fern sein kann, in der wirklich große alte Kunstwerke überhaupt nicht mehr vorkommen werden. In dieser Erkenntnis hat er jetzt eine der bedeutenden Gelegenheiten genutzt, die sich noch boten, Werke deutscher Kunst von höchstem Range der Frankfurter Sammlung zuzuführen. Daß einer Stadt dieser Ankauf gelang, den der preußische Staat nicht zu ermöglichen vermochte, ist ein Zeichen der Zeit. In ganz Deutschland übernehmen die Städte entscheidende kulturelle Aufgaben. Allein die Reichshauptstadt steht zurück. Berlins Kunstpflege ist nach wie vor ein dunkles Kapitel. G.

MARBURG a. L.

Religiöse Kunst aus Hessen-Nassau wird in dem Jubiläums-Kunstinstitut der Universität gezeigt. Die Ausstellung schließt sich der großen Darmstädter Schau mittelrheinischer Kunst des vergangenen Jahres an, die sie nach einigen Richtungen nicht unwesentlich ergänzt. Als bedeutendstes Stück verzeichnen wir eine vierteilige Altartafel aus der Altstädter Kirche in Hofgeismar bei Kassel, einen der edelsten Überreste gotischer Malerei der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Das seltene Werk, das bisher vollkommen unbeachtet in einer Dorfkirche hing, verdiente wohl einen Platz in einem der großen Museen deutscher Kunst. Die zwei prachtvollen Tragaltäre aus Paderborn, die Roger von Helmershausen um 1100 gearbeitet hat, konnte man noch niemals so eingehend betrachten wie in dieser Ausstellung. Die schöne Pietá aus Fritzlar ist hier mit einer Reihe verwandter Stücke zum Vergleich gestellt. Bisher kaum beachtet war eine sehr edle Kalkstein-Madonna des fünfzehnten Jahrhunderts aus dem ehemaligen Augustinerkloster in Hirzenhain. Der Neubau des Kunstinstitutes entspricht leider nicht den berechtigten Anforderungen, die man an einen Museumsbau stellen muß. Der Grundriß ist unübersichtlich, die Beleuchtung der Räume ist ungünstig, und der Architekt gefiel sich in der Anbringung modischer Ornamentmotive, die das Auge beunruhigen. Das Muster eines Kunstausstellungshauses, wie es nicht sein soll. G.

SUSANNA IM BADE

Deutschland ist von der Ausstellungskrankheit befallen. Es gibt nichts, was nicht irgendwo und irgendwann ausgestellt und feierlich eröffnet würde. Dabei gehört es zum guten Ton jeder Fachausstellung, neben den nie fehlenden Kartoffelschälmessern in irgendeiner Ecke eine Abteilung: „Die ... in der Kunst“ zu organisieren. Die unglücklichen Opfer dieser Ausstellungswut pflegen die Museen zu sein. Sie sollen das „kunstgeschichtliche Material“ beschaffen und möglichst Originale herleihen zur Illustrierung des jeweiligen Ausstellungsthemas. Daß Menzels „Eisenwalzwerk“ für eine Ausstellung der Stahlindustrie, daß Liebermanns „Polospieler“ für die Sportleute „unentbehrlich“ sind, obwohl jede gute Reproduktion denselben Zweck erfüllt, gilt schon als selbstverständlich. Ob es sich um Friseure oder um Hebammen, um Konditoren oder Luftschiffer handelt, immer wieder wird an die Museen das Ansinnen gestellt, mit Meisterwerken der Kunst die Geschichte und Eigenart eines sicher höchst nützlichen Erwerbszweiges zu belegen. Es handelt sich hier um den gleichen barbarischen Mißbrauch der Kunst, wie bei der Verwendung der Venus von Milo oder des Apoll von Belvedere zur Demonstration richtigen Brillensitzes in den Schaufenstern der Optiker. Im nächsten Jahre wird in Berlin eine Ausstellung „Gas und Wasser“ stattfinden, der wir den besten Erfolg wünschen — pünktlich erscheint wiederum der Antrag, „eine Nachweisung der wichtigsten künstlerischen Darstellungen des Badewesen“ zur Verfügung zu stellen und „besonders charakteristische und künstlerische Darstellungen des Badelebens und von Badegelegenheiten für den gedachten Zweck leihweise zu überlassen. Was geschieht nun, wenn die Museen Rembrandts „Susanna im Bade“ und Corregios „Badende Leda“ nicht zwischen Gasbadöfen und Wasserklosetts ausstellen lassen? Dann haben sich die Museen wieder einmal unbeliebt gemacht. Man hat es nicht leicht ... W. Waetzoldt.



UKTIONSNACHRICHTEN

PARISER VERSTEIGERUNGEN

Im Hotel Drouot war es in dieser Frühjahrssaison auffallend still. Den großen Auktionen in London, Berlin und New York hatte Paris keine gleichwertigen Versteigerungen zur Seite zu stellen. Trotzdem brachte eine an sich bescheidene Sammlung, die Mitte Juni, also zu der erfahrungsgemäß günstigsten Zeit ausgeboten wurde, durch überraschende Preise dem Markte die erwünschte Anregung. In der Wohnung des Doktor Soubies waren die Wände zweier mäßig großer Räume von unten bis oben mit modernen Bildern behängt. Es gab vor allem Werke von Matisse in großer Zahl, fast alle von der eleganten Art, die dem Maler in den letzten Jahren die Salons in Paris wie in New York geöffnet hat. Und diese Bilder erzielten Preise, wie sie nur einem echten Modemaler zugebilligt zu werden pflegen. 40000 bis 60000 fr, also um 10000 Mark, war der Durchschnitt, über den sich einzelne Stücke ganz bedeutend erhoben. Ein Anemonenstrauß kostete 150000, ein weiblicher Halbakt 128000, der Karneval in Nizza 121000, eine Odaliske vor blauem Wandschirm 217000, eine Dame in gelbem Kleid sogar 230000 fr, also mit den Zuschlägen weit über 40000 Mark.

Nach dieser Auktion kann Matisse den Ehrentitel des höchst bezahlten lebenden Malers Frankreichs beanspruchen. Wie weit würde jede Versteigerung von Werken lebender deutscher Künstler hinter diesen Rekordziffern zurückbleiben. Stand Matisse bei weitem an der Spitze, so wurde doch auch Derain recht gut bezahlt. Ein Früchtestilleben brachte 36000, zwei Bilder mit weiblichen Akten 30000 und 46000 fr. Sehr hoch bewertet wurde Modigliani, von dem ein Frauenbildnis mit 65000 fr zugeschlagen wurde, während ein kubistischer Picasso sich mit 30000 fr begnügen mußte. Zwei Stilleben von Braque kosteten 20000 und 48000 fr. Als ein Hauptstück der Sammlung galten ein Herrenporträt von Cézanne, das mit 360000 fr und ein Mädchen in Weiß von Renoir, das mit 221000 fr zugeschlagen wurde, also nicht höher bewertet war als einzelne neue Arbeiten von Matisse. Ein Riesenpreis für ein frühes Werk von Renoir wurde übrigens kürzlich in New York erzielt, wo eine Kunsthandlung das Bild zweier Damen in einer Konzertloge für 100000 Dollar verkaufte, — ungefähr für den gleichen Preis, den bei Georges Petit eine große Tapisserie aus Beauvais nach einem Karton von Boucher erzielte, die früher im Hotel Soubise gehangen hat.

Bei Georges Petit fand die zweite wichtige Versteigerung neuerer Kunst in dieser Saison statt, die für die künftige Preisbildung von entscheidender Bedeutung sein wird. Hier wurde, ebenfalls Mitte Juni, die Sammlung des verstorbenen Loys Delteil, des bedeutendsten Kenners neuerer Graphik, unter den Hammer gebracht. Delteil, dem wir die mustergültigen Kataloge neuer Graphik verdanken, hatte durch viele Jahre alle Auktionen seines Spezialgebietes vorbereitet, und so waren viele Tausende von Drucken durch seine Hände gegangen, von denen er nur einige der besten für seine eigenen Mappen zurückbehielt. So war es kein Wunder, daß Preise gezahlt wurden, wie man sie für ähnliche Stücke noch nicht gehört hatte. Eines der seltenen lithographischen Porträts von Ingres brachte den Riesenpreis von 21000 fr. Ein Probedruck von Daumier stieg bis auf 12000 fr. Bisher hatte man noch kaum mehr als 600 Mark für ein solches Blatt bezahlt. Der Ventre législatif kostete 6700 fr. Die beiden großen Lithographien von Delacroix, der Löwe und der Tiger, brachten 14700, Degas' seltene frühe Radierung des Kupferstechers Tourny 17500 fr, Manets Gitarrespieler 17000 fr, Millets Glaneuses und le Départ pour le travail je 13500, Rodins Victor Hugo 16200, sein Eternelle Idole 21000, Meryons Petit Pont 20500, sein Pont au Change 52500 fr. Von Goya wurden die Toros de Burdeos mit 57000 fr zugeschlagen. Eine Radierung von Jongkind stieg auf 15000, Whistlers Kitchen auf 24000, Zorns Baigneuse de dos gar auf 65000 fr und erzielte damit den Höchstpreis dieser an Überraschungen reichen Auktion, die das in Deutschland verbreitete Gerede von dem Rückgang des Interesses für neuere Graphik höchst drastisch dementiert.

*

Einer der berühmten persischen Teppiche aus dem Besitz des österreichischen Kaiserhauses, der im Jahre 1925 auf Betreiben des Reparationskomitees veräußert wurde, ist jetzt bei Christies in London für 427000 Mark versteigert worden. Es handelt sich übrigens nicht, wie immer wieder fälschlich behauptet wird, um den berühmten sogenannten Kaiserteppich, der sich nach wie vor im österreichischen Industriemuseum befindet, sondern um ein minder bedeutendes Stück der Wiener Sammlung. G.

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. JULI, AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G.M.B.H., LEIPZIG



CAMILLE COROT, SIBYLLE (1870)

AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS



BEI FREUNDEN VAN GOGHS IN ARLES

REISEERINNERUNGEN VON

MAX BRAUMANN

Der Maler Vincent van Gogh war von so tiefer Verehrung für die japanische Kunst erfüllt*, daß er den Plan faßte, nach Japan zu reisen, um dort an den Quellen Anregung und Befruchtung für sein Schaffen zu empfangen. Aber schon in Arles, vermutlich auf der Fahrt nach der Hafenstadt Marseille, verzichtete er auf dieses abenteuerliche Unternehmen, zu dessen Durchführung ihm die nötigen Geldmittel fehlten.

Wie er seinem späteren Freund Serret erzählte, wollte er in Arles zunächst nur kurz seine Fahrt unterbrechen. Aber der leuchtende Himmel der Provence ließ ihn nicht mehr los, und so beschloß er, zu bleiben und sich mit den vielfältigen Problemen auseinanderzusetzen, die dort auf ihn einstürmten.

* Er schrieb seinem Bruder Théo aus Arles: „Ich glaube bestimmt, daß ich immer die hiesige Natur lieben werde. Es geht einem wie mit der japanischen Kunst: Liebt man sie einmal, so kommt man nicht mehr davon los."

Mehr einem Zufall als vorgefaßter Absicht Vincents dankt also die Stadt Arles ihre Verknüpfung mit dem Leben und dem Werk van Goghs.

Wenn man heute in Arles Umfrage hält, wird man kaum eine Spur dankbarer Erinnerung an den großen Maler entdecken. Nur wenigen ist sein Name bekannt; und diesen auch mehr der bizarren Äußerlichkeiten seines Lebens wegen. Unser Wirt, der vortreffliche und geschätzte Kochkünstler Thévot, erzählt uns, es habe schon einmal ein deutscher Maler nach dem „verrückten Sonderling" Nachforschungen angestellt, dessen Malereien jetzt mit Gold aufgewogen würden. Das beste sei es wohl, den Arzt Dr. Rey aufzusuchen, der draußen in der Rue du pont, kurz vor der Brücke nach der Vorstadt Trinquetaille, seine Praxis ausübe. Derselbe habe seines Wissens van Gogh persönlich gekannt und ihm ärztlichen Beistand geleistet.

Wir trafen den Doktor trotz der frühen Morgenstunde nicht mehr zu Hause an, wurden aber von seiner Tochter auf elf Uhr bestellt; um diese Stunde kehrt er für gewöhnlich von seiner Außenpraxis zurück. In der Zwischenzeit erfuhr ich im bureau d'initiative (Fremdenverkehrsbüro) von einem sehr liebenswürdigen und redegewandten Herrn, daß der Bibliothekar der Stadtbibliothek, ein Herr Serret, mit Vincent befreundet gewesen sei. Wir hatten Zeit genug, ihn aufzusuchen.

Eine breite Freitreppe führt in die oberen Stockwerke des palastähnlichen Gebäudes, das neben der Kirche St. Trophime mit ihrem einzigartigen romanischen Portal den Hauptplatz beherrscht. In der ersten Etage befindet sich die städtische Bibliothek. Serret öffnet persönlich die Türe seines Amtszimmers. Ein untersetzter Herr mit Brille, kahlköpfig, Sechziger. Ich erkläre ihm kurz, was uns zu ihm führt. Sein anfänglich kühl zurückhaltendes Wesen macht aufgeschlossener Bereitwilligkeit Platz.

Er erzählt:

„Vincent lebt in meinem Gedächtnis als ein äußerst schüchterner (timide) Mensch, ein Kind. Ich interessierte mich für ihn nicht etwa um seiner Kunst willen, nicht deshalb, weil ich seine eigenartige Malweise besonders hoch einschätzte, oder weil ich sie vielleicht gar als richtunggebend erkannt hätte. Für mich war er ein unglücklicher Mensch, ein Mensch, der viel litt; und solches Leiden tragen nur edle Charaktere. Sein äußeres Leben spielte sich in den allerbescheidensten Formen ab." Serret schilderte die überaus primitive Art seiner Nahrungsbereitung, von der uns später auch Dr. Rey berichtete. „Sein Körper war zweifellos ständig unterernährt, bei einer bis zum Rasen gesteigerten Arbeitsleistung." Solchem Raubbau glaubt Serret einen großen Teil der psychischen Störungen zuschreiben zu müssen. „Nur eines hatte für ihn Bedeutung, seine Malerei. Aber zuweilen, wenn die Farbensendungen seines Bruders Théo aus Paris aufgebraucht waren und Mittel zur Beschaffung neuen Materials fehlten, mußte er auf das Malen verzichten. Dann nahm sich ein Drogist namens Armand, von seinem Elend ergriffen, seiner an, und gab ihm Farben. Mein Freund Dr. Rey hat ihn zum erstenmal behandelt, als er sich ein Ohr abschnitt und es in Papier eingewickelt einem Mädchen eines öffentlichen Hauses überbrachte." — Ich sagte, daß er das wohl getan habe, um ihr seinen Opfermut zu bekunden. — „Was wollen Sie," erwiderte Serret, „er war ja nicht mehr ganz klar." — „Ob er damals schon ins Irrenhaus kam?" — „Wir haben in Arles nie ein Irrenhaus gehabt. Übrigens verbrachte Vincent manche Zeit im maison publique. Die Ärmsten dort standen ihm innerlich nahe wie seinerzeit die belgischen Minenarbeiter, denen er das Evangelium predigte."

Ein Mitarbeiter Serrets gesellt sich zu uns und wirft die Bemerkung ein: „Man verkehrte nicht gerne mit van Gogh, weil er sich immer in den maisons le tolérance herumtrieb. Ich habe ihn auch gekannt. Er war sozusagen mein Nachbar. Mit anderen jungen Menschen machte ich mich über den seltsamen Maler lustig. Wir waren ja noch Kinder. Seine Erscheinung hatte für uns etwas sehr Komisches. Seine lange Bluse, sein riesiger Hut, sein ständiges Stehenbleiben und Schauen reizten uns zum Spott."

Serret fährt fort: „Als ihn damals Dr. Rey betreut und gepflegt hatte, wollte er diesem auf seine Weise Dankbarkeit bezeigen. Er malte das Bildnis Reys und schenkte es ihm. Aber der Doktor fand es so wenig schön, daß er es auf den Speicher stellte. Dort soll es eine Weile an Stelle einer zerbrochenen Fensterscheibe als Schutz gegen eindringenden Luftzug gedient haben. Später bekam es ein Freund, der es auf dem Speicher entdeckte. Heute ist es hochgewerteter Museumsbesitz."

Unter welchen Umständen Vincent Arles verließ, weiß Serret nicht aus eigenem Erleben zu schildern. Er begab sich nämlich vor jener Zeit auf Jahre dauernde Weltreisen, die er — Serret ist Schriftsteller — in einem mehrbändigen Werk beschrieb. Als er zurückkehrte, war der Stern des toten Malers leuchtend aufgegangen. Da ließ er aus eigenen Mitteln an dem Hause, in dem van Gogh gelebt und gerungen hatte, eine Erinnerungstafel anbringen mit den schlichten Worten: „Le peintre hollandais Vincent van Gogh habita cette maison en 1887—1888."

Zur festgesetzten Stunde sprachen wir, Professor Julius Seyler und ich, bei Dr. Felix Rey vor. Wir wurden sogleich gemeldet und in sein Sprechzimmer zu ebener Erde geführt.

Eintritt – wie ein des Erfolges gewisser Schauspieler – ein kurz gewachsener, grauhaariger, dicker,

gutmütiger Falstaff mit Spitzbart und drollig zerzaustem Schnurrbart, mit ungemein lebhaftem Augenspiel und großer, stolzer, echt provencialischer Geste. Man hatte uns darauf aufmerksam gemacht, daß er schwerhörig sei. Er lädt zum Sitzen ein und da er schon durch seine Tochter unterrichtet war, was wir von ihm zu erfahren wünschen, fängt er ohne Umschweife zu erzählen an:

„Vincent war vor allem ein elender, armseliger Mensch, klein (stehen Sie bitte auf! etwa von Ihrer Größe —), mager. Stets trug er eine Art Überrock, vollbeschmiert mit Farbe — er malte ja mit dem Daumen und wischte ihn dann an diesem Mantel ab —, dazu einen Riesenstrohhut ohne Band, wie er bei den Hirten der Camargue als Schutz gegen die sengende Sonne üblich ist. Oft beklagte er sich, daß er der einzige Maler am Ort sei und daß er infolgedessen mit niemand über seine Malerei sprechen könne. In Ermangelung eines solchen Fachgenossen unterhielt er sich mit mir über das Wesen der Komplementärfarben. Aber ich konnte wirklich nicht begreifen, daß Rot nicht rot, Grün nicht grün sein sollte!" Wie ein übermütiger Junge zerrt Rey aus einem Bücherstapel auf seinem Schreibtisch ein knallrot gebundenes Buch und spricht plötzlich mit einem urkomischen Akzent die kategorischen deutschen Worte: „Rott ist rott!"

In ganz ähnlicher Weise wie Serret schildert nun Rey die Nahrungsweise Vincents: „Ehe er des Morgens mit Staffelei und Leinwand zur Arbeit ging, setzte er einen Topf mit pois chiches (Kichererbsen) aufs Kohlenfeuer. Kam er dann, meist erst am Abend, todmüde und hungrig heim, so war natürlich das Feuer erloschen, das Erbsengericht häufig halb gar und eigentlich ungenießbar. Trotzdem nahm er diese wenig einladende Nahrung zu sich, wenn er es nicht vorzog, zur Beruhigung seines Magens Schnaps zu trinken."

Was uns Rey dann erzählt, ist größtenteils aus den Abhandlungen über van Gogh bekannt: Wie er Gauguin so lange brieflich bestürmt habe, zu ihm zu kommen, bis dieser wirklich in Arles eintraf (er hatte das Zimmer neben dem seinen inne; im Erdgeschoß des van Gogh-Häuschens, wo jetzt eine Kaffee-Bar sich befindet, war damals das Atelier), wie er mit Gauguin in Streit geriet und ihn auf offener Straße mit dem Rasiermesser bedrohte, wie dann Gauguin in der darauffolgenden Nacht ins Hotel Thévot zog, um neuen Angriffen des erregten Freundes zu entgehen, und wie er am Morgen, als er sich nach ihm umsehen wollte, das Haus von einer Menschenmenge umlagert fand, die ihn des Mordes an van Gogh bezichtigte. Ein Polizeikommissar erklärte Gauguin für verhaftet. Vincent, der in seinem Blute lag, galt für tot. Indessen gelang es Gauguin, den Freund aus seiner Betäubung aufzurütteln. Dr. Rey wurde herbeigerufen und Vincent auf seine Weisung hin ins Spital überführt, welches damals schon der Leitung Reys unterstand.

Wie schon oben bemerkt, forderte Vincent den treubesorgten Pfleger auf, ihm zu einem Bildnis zu sitzen. Rey ließ es sich ohne Freude gefallen. „Als ich sah, daß er meinen Kopf ganz in Grün anlegte (er hatte ja nur zwei Hauptfarben, rot und grün), daß er meine Haare und meinen Schnurrbart — ich hatte doch weiß Gott keine rote Haarfarbe — feuerrot auf stichgrünem Grund aufmalte, war ich einfach entsetzt. Was sollte ich mit diesem Geschenk anfangen? Ebenso erging es mir mit den beiden anderen Bildern, dem Spitalgarten und der Krankenstube mit dem Selbstbildnis des Malers, die ich ebenfalls geschenkt bekam. Ich bot sie dem zufällig anwesenden Krankenhausverwalter an. Doch der mochte nichts davon wissen und gab sie dem Sekretär der Klinik weiter. Sie sehen, der Herr ist selbst Maler." Rey zeigt auf ein Doppelporträt über seinem Schreibtisch, eine in altmeisterlicher Art gemalte Arbeit von hohen Graden. „Leider fanden hier die Malereien van Goghs ebensowenig Gnade. Der betreffende Herr bezeichnete sie als ‚sales cochonneries' und verschenkte sie, jetzt zum vierten Male, an den Apotheker. Vorsichtiger als die früheren vorübergehenden Besitzer, behielt sie dieser und veräußerte sie später, als der tote van Gogh seine Konjunktur erreicht hatte, zu märchenhaften Preisen."

„Nun müssen Sie aber noch die Photographie meines van Gogh-Porträts anschauen, die mir erst kürzlich vom Museum in Moskau zugesandt wurde." Wir begeben uns in den ersten Stock, in ein schmales Bibliothekzimmerchen. Auch ohne den entscheidenden Eindruck der Farbe, fühlt man sofort in dieser Wiedergabe die riesige Ausdruckskraft des Bildnisses. Ihm gegenüber vermag sich das in einer Ecke des gleichen Raumes befindliche

Originalporträt des Doktors von Camoin nicht zu halten, trotz starker Qualitäten. Noch viel weniger ein drittes Bildnis eines anderen Pariser Malers (sein Name ist mir entfallen) im Eßzimmer. Dort ist auch ein Hafenbild von Camoin, Cassis darstellend. „Finden Sie diese Landschaft schön? Ist es nicht eine Allerweltssache, ein Dutzendhafen?“ Der gute Doktor hat es sich nämlich in den Kopf gesetzt, uns von der Idee eines Studienaufenthaltes in Cassis und Martigues abzubringen. „Nach St. Maries müssen Sie (wir haben uns später gefragt, warum)! Gehen Sie in die Camargue!“

Und nun hebt Rey an, wie nur ein Provençale es vermag, mit gewaltigen Worten, „mit einem Fuß in der Poesie stehend“, die Schönheiten der Camargue zu preisen: die endlosen, in der Sonne brütenden Ebenen, die Hügel, die aus ihnen aufsteigen und zu einem Miniaturgebirge sich verdichten, die wilden Stierherden, welche das begehrte und unerreichte Tiermaterial für die Stiergefechte liefern, die Hirten, gekleidet wie Herdenhüter der Vorzeit, die Oliven, welche die verstreuten Gehöfte umstehen. Frau und Tochter warten ungeduldig, aber ergeben. Die Mahlzeit ist längst angerichtet. Doch der Hausvater ist im Schwung der Rede. Wir müssen ihm schließlich begreiflich machen, daß auch für uns die Essenszeit da sei und daß wir schon in einer Stunde an einer Exkursion in die Umgebung uns beteiligen wollen. „Aber Sie müssen zu mir kommen, sobald Sie wieder in Arles sind, damit ich Ihnen sage, wohin Sie gehen sollen.“ Welch ein liebenswerter Prachtkerl!

Am Nachmittag fahren wir bei fegendem Mistral ins Land hinein, über Montmajour, eine zyklopisch aufgetürmte, halb zerfallene Abtei, an der Mühle vorbei, in der Alphonse Daudet seine „Lettres de mon moulin“ schrieb, durch das val d'enfer nach Les Baux. Wie ein vergessenes Riesenspielzeug liegt diese Ruinenstadt aus der Troubadourzeit, weithin sichtbar, auf einem Bergrücken der Alpilles. In der Tiefe des val d'enfer blickt das grüne Wasserauge einer Ölmühle, die von Zypressen umstanden ist; verlassene, verfallene Häuschen drängen sich in den phantastisch geformten Fels. Und dann jagt das Auto in engen Kurven durch die Pinienwälder jenseits des Bergrückens; Les Baux steht noch einmal in gewaltiger Silhouette in der Ferne, Fels und Mauer in einem. Wir halten vor St. Rémy, wo auf einem Plateau in unverwüstlicher Schönheit ein römischer Triumphbogen steht und ein Mausoleum, von einem Römer seinen Eltern errichtet. Neben der Landstraße, über die jetzt der Mistral in voller Stärke hinwütet, breiten sich leuchtende Blumenfelder im Schutze von Zypressenhecken. In tiefer Dämmerung treffen wir wieder in Arles ein.

Ehe wir am nächsten Tage nach Marseille weiterreisten, hielten wir beschauliche Rast vor dem Häuschen van Goghs. Es liegt, leicht kenntlich durch die Gedächtnistafel Serrets, an der Ecke der Avenue de Montmajour, außerhalb der Stadtummauerung und der Porte de cavallerie, die man auf dem Weg zum Bahnhof durchschreiten muß, auf einem weitgeöffneten, mit Platanen bepflanzten Platz. Ein niederes, nur einstöckiges Häuschen mit kaltweißem Anstrich und versperrten, tief graublauen Fensterläden. An den runden Tischen vor der Bar sitzen ein paar consommateurs, Männer in der Bluse, die ihre Pfeife rauchen und das herkömmliche Aperitif schlürfen. Zwei Unentwegte spielen unter den Platanen ihr heißgeliebtes Kugelspiel. Aber auch der Platanenschatten spendet keine Kühle. Die glutende Hitze zirpt gläsern in die mittägliche Versunkenheit.

Plötzlich werkelt aus der nahen Taverne ein mechanisches Klavier, so charakteristisch für die Provence und das nahe verwandte Spanien. Dann fällt alles in totes Schweigen zurück. Schwer, schwer lastet der flimmernde, weißgleißende Himmel, dieser erbarmungslose Himmel der Provence, den der Meister so sehr geliebt, über dem kauernden Land.



SENLIS, KATHEDRALE, WESTPORTAL

KÖPFE

VON

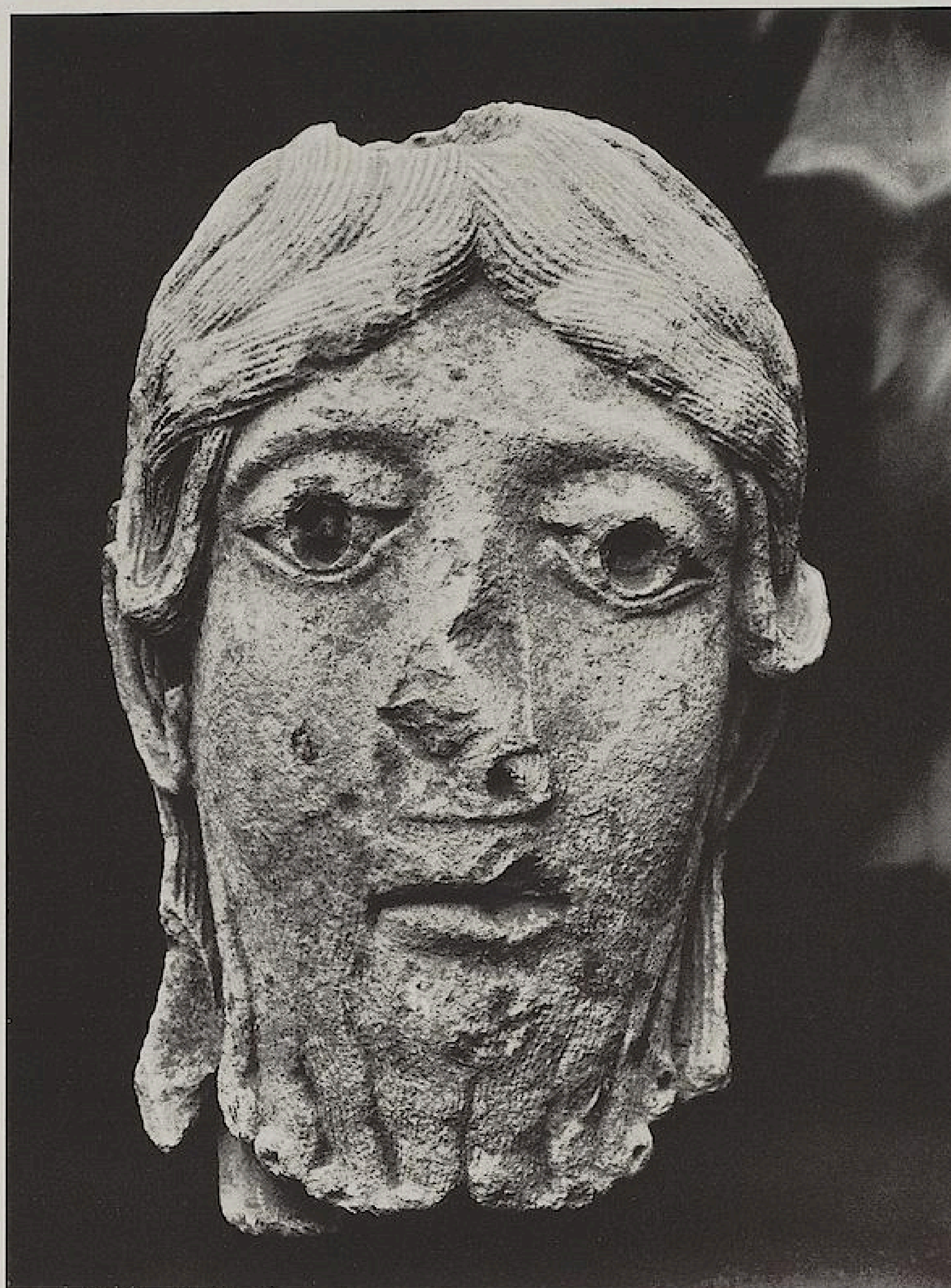
RICHARD HAMANN

I

Revolutionen pflegen mit Köpfen nicht eben glimpflich zu verfahren. Zum Schluß müssen auch ihre eigenen Köpfe daran glauben. In der großen französischen Revolution sind auch die Köpfe der Statuen davon betroffen worden. Könige und Heilige haben aus „Vernunftsgründen“ ihr Haupt lassen müssen. Die Portale der französischen Kathedralen sind heute vielfach nur Trümmer einstiger Schönheit. Aus edlem Faltenwurf und beseeltem Schwung ahnt man, wieviel einer Kunst genommen wurde, der der Geist noch mehr bedeutete als der Körper. Deshalb ist jeder Kopf, der aus diesen unblutigen Metzeleien sich erhalten hat, eine Kostbarkeit — und nicht nur für den Gelehrten. Man tut recht, sie als etwas ganz Besonderes in ein Glasgehäuse zu setzen und sie wie ein Kleinod zu bewahren.

Einige solcher Köpfe sind erst neuerlich ins Louvre gelangt. Einer ist nach Deutschland verschlagen. Manche lagern seit langem in französischen Provinzmuseen und harren der Auferstehung nur durch die Veröffentlichung. Auch Amerika greift nach diesen Schätzen. Wir sind in der Lage, nicht nur Hauptstücke vorzuführen, sondern Reihen solcher Köpfe, die innerlich zusammengehören, Entfaltungen eines Keimes, der das Gesetz seiner Bildung in sich trägt und das Geheimnis seiner Seele durch die Zeiten hindurch bewahrt, der reift, aber sich nicht wandelt.

Im Musée Rolin in Autun ist ein Kopf, soweit ich sehe, noch nicht veröffentlicht, ein Kopf von magisch bannendem Ausdruck, dem man sich nicht entziehen kann (S. 456). Es sind die großen Augen, die alles beherrschen. Die Pupillen, jetzt tiefe, kreisrunde Löcher, einst mit schwarzer Masse gefüllt, erinnern an den starr erhabenen Blick byzantinischer Heiliger. Dies ist das Archaische des Kopfes.



KOPF. AUTUN. MUSÉE ROLIN

Aber unter weichen Brauen hängt schwer ein Lid herab, drückt den Augapfel gleichsam auf das Unterlid, das im schlaffen Bogen sich müde senkt und an den Winkeln sperrt. Jetzt denkt man mehr an die späten geistig schwebenden Mumienporträts mit ihrem fragenden Blick in ein Jenseits. Der Kopf ist streng geformt, sehr altertümlich, alles schwillt prall in einen rundgeschliffenen Block hinein. Es gibt ägyptische Köpfe ähnlicher fester Struktur, oder noch gleichartiger an den Anfängen griechischer Plastik. Man denkt etwa an die Poros-Skulpturen von Athen. Aber es ist doch ein merkwürdiges zartes An- und Abschwellen der Form wie leises Aus- und Einatmen, und ein Herabfließen und Sichstauen an dem seitwärts eingekräuselten Bart. Die feste Masse wird erweicht; Stein wird zu Fleisch. Aller Strenge spottet ein weiches, in dicken, zartgewellten Strähnen über die Stirn fallendes Haar. Beiderseits sind Locken, die fast in die Augen hineinfallen, über das Ohr gestrichen und umhängen die Schläfen in träger lockerer Masse. So ist es nicht nur das Auge, es ist



KOPF DES PETRUS VOM GRAB DES HEILIGEN LAZARUS. PARIS, LOUVRE

alles Stoffliche, abwärts gleitende Weiche und Schwebende, das das Archaische dieses Kopfes mildert. Er träumt — im großen Blick und in der großen Form schwingt ein Geistiges, die Vision. Die mühsam sich öffnenden Lider — wie die Öffnung eines Vorhanges — drücken es aus: die Plötzlichkeit der Erleuchtung, das Staunen und die Angst der Kreatur.

Wir können uns vorstellen, wie ein Mensch ausgesehen haben könnte, dem dieser Kopf gehört. In dem Bogenfeld der Kathedrale von Autun, in einer Darstellung des jüngsten Gerichts, haben die Heiligen und Menschen ähnliche Köpfe. Ihre Körper aber sind riesenlang, stangenhaft, rund und fest geformt, aber doch nicht steif. In allen Gelenken leise gebogen, knickt das jäh Aufschießende zusammen. Mit befangener Geste halten die Hände an sich und mit zögerndem Schritt demütigt sich das über das gewöhnliche Maß Erhabene. Die festen glatten Formen des säulenhaften Körpers umspielen kaum sichtbar die haarförmig durchsträhnten Falten eines dem Körper glatt an-

liegenden Gewandes, umkreisen vibrierend Knie und Schenkel und verflattern nach unten in schwingenden Locken wie Töne eines feinen Glockenspieles.

Der richtende Christus dieses Jüngsten Gerichtes ist ohne Kopf. Es ist wie ein Symbol. Er allein hat den Bilderstürmern sein Haupt zum Opfer gebracht. Das Tympanon ist nicht zerschlagen, sondern im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts vermauert und auch nicht von Revolutionären, sondern von einer im klassizistischen Geschmack befangenen Geistlichkeit des achtzehnten Jahrhunderts. So entging es schlimmeren Schicksalen der Revolution. Ortskundige bestreiten, daß dieser Kopf zu diesem Bilde Christi gehört. Ein Vergleich mit dem Kopf des Christus im Tympanon von Vézelay bestätigt, daß er alle Merkmale eines in der burgundischen Frühskulptur geläufigen Christustypus enthält. In seiner Mandorla, dieser ganz zur unerbittlich festen Architektur erstarrten Glorie, dem flachen, bretthaften Relief trägt Christus das Gepräge dieser archaischen Skulptur am stärksten, auch den Ausdruck solcher Form — das Unerschütterliche der Majestät, die Strenge der Heiligkeit. Aber auch das andere: den zarten geistigen Strich geschriebener Falten, die Bewegung nach unten, im Gürtel, in dem auflösenden Faltengeschüttel über den Füßen, in den gesenkten Händen. Es ist mehr Gnade in ihnen als Gericht.

Die Vision aber, die in diesem Kopf aufleuchtet, hat ihren Inhalt im ganzen Tympanon. Es ist die phantastischste, reichste und verwirrendste Vision, die ein Priester und ein Künstler haben kann. Auf der Teufelsseite dämonische Fratzen, verzweifelte Menschen, gebrochene Linien und jähe Bewegungen. In allem aber ein Sinn für Verbindungen und Verknüpfungen, ein geistvolles Wegeweisen durch ein Labyrinth, und eine große Milde. Die Seite der Seligen, wo in immer erneuten Bemühungen Engel die Seelen zum Himmel geleiten, greift auch auf die Seite der Verdammten hinüber. Engel entreißen den Teufeln die Seelen, indem sie die Gnade in die Wagschale werfen. Eine der wundervollsten Erfindungen sind die beiden Seelchen, die sich in dem Gewand des dreifach größeren Engels verkriechen. Hier leuchtet das Tiefste des Mittelalters auf: alles Große nur dazu da, das Kleine in seinen Schutz zu nehmen.

Ein anderer Kopf ist 1913 ins Louvre gelangt (S. 457). Marcel Aubert hat über ihn im Bulletin Monumental berichtet und das Wesentlichste festgestellt: daß er zu dem Grabmal des St. Lazare gehört, das einst in der Kathedrale stand und 1766 auf Geheiß des Kapitels abgebrochen wurde. Aubert hat geschlossen, daß es der Kopf des Heiligen Petrus ist, der mit St. Andreas neben Christus zu Seiten des Sarkophages stand. Das Grabmal muß in der Zeit zwischen 1170 und 1189 entstanden sein, der Regierungszeit Stephanus II. des Bischofs, den die Inschrift am Mausoleum nennt, die Inschrift, die besagt, daß ein Mönch Martin unter Stephanus dies Werk vollbracht habe.

Es mag ein halbes Jahrhundert zwischen beiden Köpfen liegen. Dennoch sind einige Grundzüge geblieben: der große Blick unter weichen Lidern und die starke Senkung des Unterlides, die schwere Masse der Haare, die in die Stirn sinkt, die ähnliche, gerundete, Schärfen meidende Gesamtform, die in feinen Wellen sich nach unten zusammenzieht und in lockerer Bewegung des Bartes ausschwingt. Die Lösung vom archaischen Block, das Reifen zu natürlicherer Menschheitsform drängt sich ohne weiteres auf. Auch das festere Gefüge und die plastischere Form: das Auge liegt tiefer, die Lider treten plastischer hervor, Backenknochen werden spürbar, die Haarlocken sondern sich stärker und werden greifbarer in Form und Bewegung. Festere Gliederung des Formgefüges macht auch den Ausdruck bestimmter. Der Blick greift mehr in die Welt. Doch handelt es sich ja um Petrus, den Feuerkopf, wie die kurzen, energisch sich ringelnden Haarlocken beweisen. Dennoch bleibt ein Rest scheuer Kindlichkeit, ein Zurückbeben vor der Welt, und die Weichheit hängender und fließender Formen.

Ein heiliger Andreas vom Grabmal des Lazarus, der in ganzer Figur erhalten ist und im Kopftypus ganz dem älteren Kopf entspricht — auch bei ihm hängt in zögernden Wellungen eine Locke über dem Ohr —, bewahrt das christushaft Milde, Sinnende, Müde stärker als dieser Petruskopf (S. 459 u. 462). Seine Gestalt zeigt, wie auch im Körper die Einzelheiten, Glieder und Falten plastischer geworden, die Bewegung deutlicher und bestimmter. Aber auch hier ist alles Straffe vermieden, runde Linien umgreifen beide Schenkel und herrschen vor, der Gang ist schleppend und zage. Es ist aber nicht nur das Geheimnis des Befremdenden und Ungewöhnlichen, des phantastisch Dämonischen und

blieben, die weiche volle Masse des Haares, die sich über den Kopf in großgeformten Locken senkt, die Stirn beschattet und nun auch die Ohren überdeckt. Sie ringeln sich nicht wie bei Petrus nach außen, sondern nach innen, folgen der Richtung des im Schutz dieser stofflichen Kappe versinkenden Gesichtes. Geblieben ist das Auge. Noch immer drückt es auf das Unterlid, aber der Blick bricht nicht mehr gewaltsam durch den Vorhang der Lider hindurch, das Majestätische im Visionären spielt keine Rolle mehr; das Menschliche begnügt sich mit der Größe der Gesamtform des Kopfes. Auch das Auge zieht sich in seine Höhle zurück. Tiefliegend, unter stark überhängenden Brauen stellt sich das Oberlid, dessen Lidspalte jetzt angegeben ist, horizontal. Die vertiefte Pupille ist nur leise angedeutet. Der verhangene Blick ist weniger visionär, mehr ein Denken und Sinnen. Auch im Gleichmaß der Formen sind alles Rundende der Behandlung, die feinen Hebungen und Senkungen der Oberfläche, der leise zur Seite gewehte Bart, der ein wenig schwellende Mund nur Merkmale einer unendlichen Ruhe und Vertiefung.



ANDREAS VOM GRAB DES HEILIGEN LAZARUS
AUTUN, MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE

linear Abstrakten, das den älteren Kopf und die älteren Figuren so faszinierend macht, sondern es ist irgend etwas von breiterer und sorgloserer Arbeit, das die jüngeren, an sich so schönen und ausdrucksvollen Köpfe um einen Grad gewöhnlicher empfinden läßt.

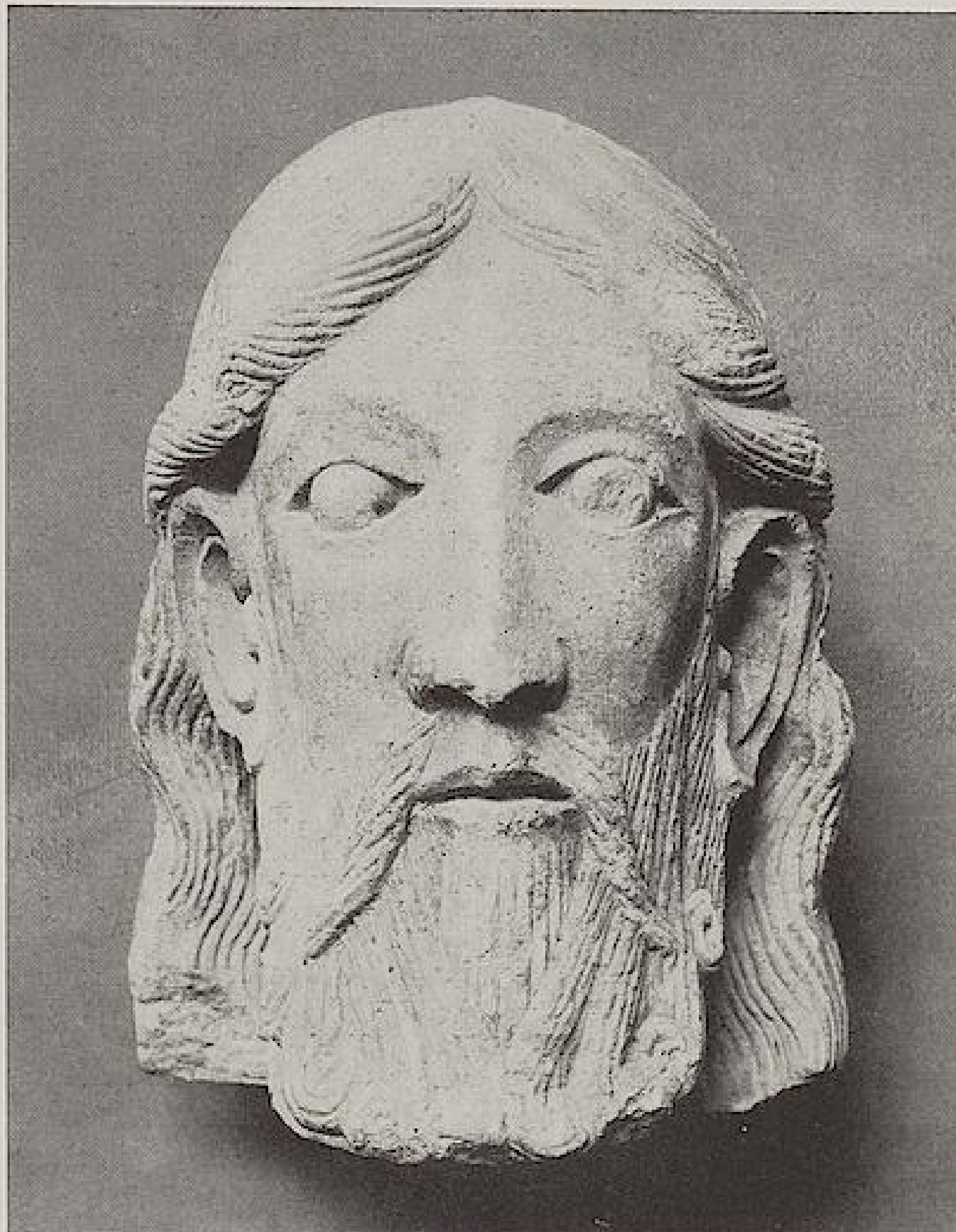
Daß es nicht so sein muß, lehrt der letzte und späteste Kopf dieser Reihe, ein Kopf aus St.-Pierre-le-Moutier, der vor einem Jahr in die Kunsthandlung Worch in Berlin gelangte (S. 461). Er hat die stille Größe eines Jupiterkopfes klassischer Zeit und die Milde eines Christus. Held und Heiliger reichen sich über ein halbes Jahrtausend die Hände. Mittelalterliches Ethos beseelt klassische Form. Die entscheidenden Merkmale der Kunst von Autun sind

Auch von diesem Kopf können wir uns vorstellen, wie der zu ihm gehörende Körper ausgesehen hat. Wenn er aus St.-Pierre-le-Moutier stammt, so kann er nur zu dem frühgotischen Portal gehören, das auf der Nordseite in die romanische Kirche des Ortes führt. Das Tympanon ist erhalten. Es fehlen die beiden Säulenfiguren an den Gewänden rechts und links. Unser Kopf muß der Figur rechts angehören, er muß mit der rechten, verstümmelten, aber ursprünglich etwas schmäleren Seite der Wand zu gestanden haben. Der Christus des Tympanons hat ein ähnlich schmales und feines, aber nicht so empfindungsvolles und tiefsinniges Antlitz. Auch den Körper hüllt Gewand stark ein, das in lässigen Kurven über die Glieder gespült wird. Die plastisch greif-

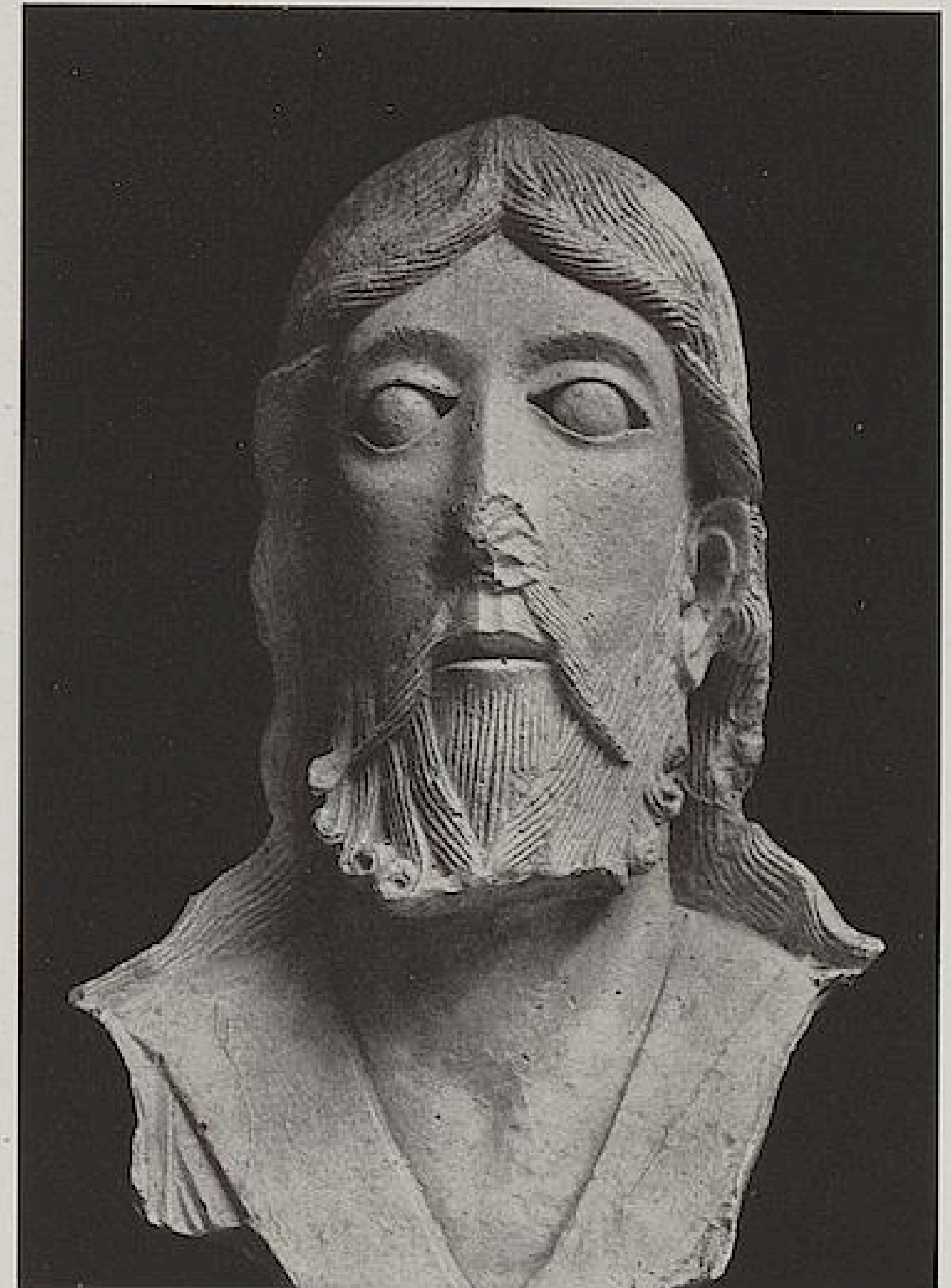
baren, lockeren Falten haben noch das kurvig Gezeichnete der Falten von Autun, aber sie sind weder so dünnlinig, schriftartig wie dort, noch so breit und flach geschichtet wie am Grabmal des St. Lazare. Ein zweites Portal derselben Werkstatt in St.-Benoît-sur-Loire gibt uns Standfiguren, von denen die mittlere der rechten Seite in ihrer geschlossenen, rundstämmigen, ungelösten Art der Andreasfigur vom Grab des Lazarus ganz nahe kommt. Die Kurvenzeichnung der Falten vermag doch den rundlich weichen Körperstamm nicht aufzulockern, sein unbestimmtes, fast schwankendes Stehen nicht zu festigen, es bleiben nur stoffliche Kräuselungen der Oberfläche, die gegenüber den rein zeichnerischen Angaben in Autun durch ihre Spannung zwischen den Gelenken eine größere Natürlichkeit des Gewandes bedingen, aber doch noch so zart und in ihrer Kurve abstrakt sind, daß wir mit diesen Gestalten im zwölften Jahrhundert verbleiben. So etwa — vielleicht etwas ruhiger in den Linien und feiner in der Arbeit — mag der Körper zu diesem Kopf ausgesehen haben, wenig gegliedert, wenig aktiv, im Grunde nur ein neutraler Sockel für das Leben, das in diesem stillen Kopf von außen nach innen führt.

II

Das Museum in Chicago besitzt einen Kopf, der aus der Kollektion Blair stammt und mit dem altertümlichen Kopf von Autun in der Struktur viel Verwandtschaft hat (S. 460). Die fest aneinander und am Gesicht anliegenden flachen Bartlocken, ihre lineare Durchsträhnung, die durch die geballte Haarmasse fest zusammengenommene Gesamtmasse des Gesichtes, die großgeöffneten, kugeligen und in die Vorderschicht des Gesichtes vordrängenden Augen bedingen einen ähnlichen archaischen Charakter. Darüber hinaus ist verwandt das in die Schläfen fallende, die Stirn spitzbogenförmig überdachende Haar. Die Köpfe können nahe beieinander gestanden haben. Sie sind gleicher Art, und doch ganz anderen Schlages. Die Haarkappe des Kopfes in Chicago ist flacher, aber die Locken am Rande schlagen stärker zurück wie brandende Wellen. Aus dieser Gegenbewegung folgt ein energischeres Herausdrängen des Gesichtes. Die



CHRISTUSKOPF. MUSEUM IN CHICAGO

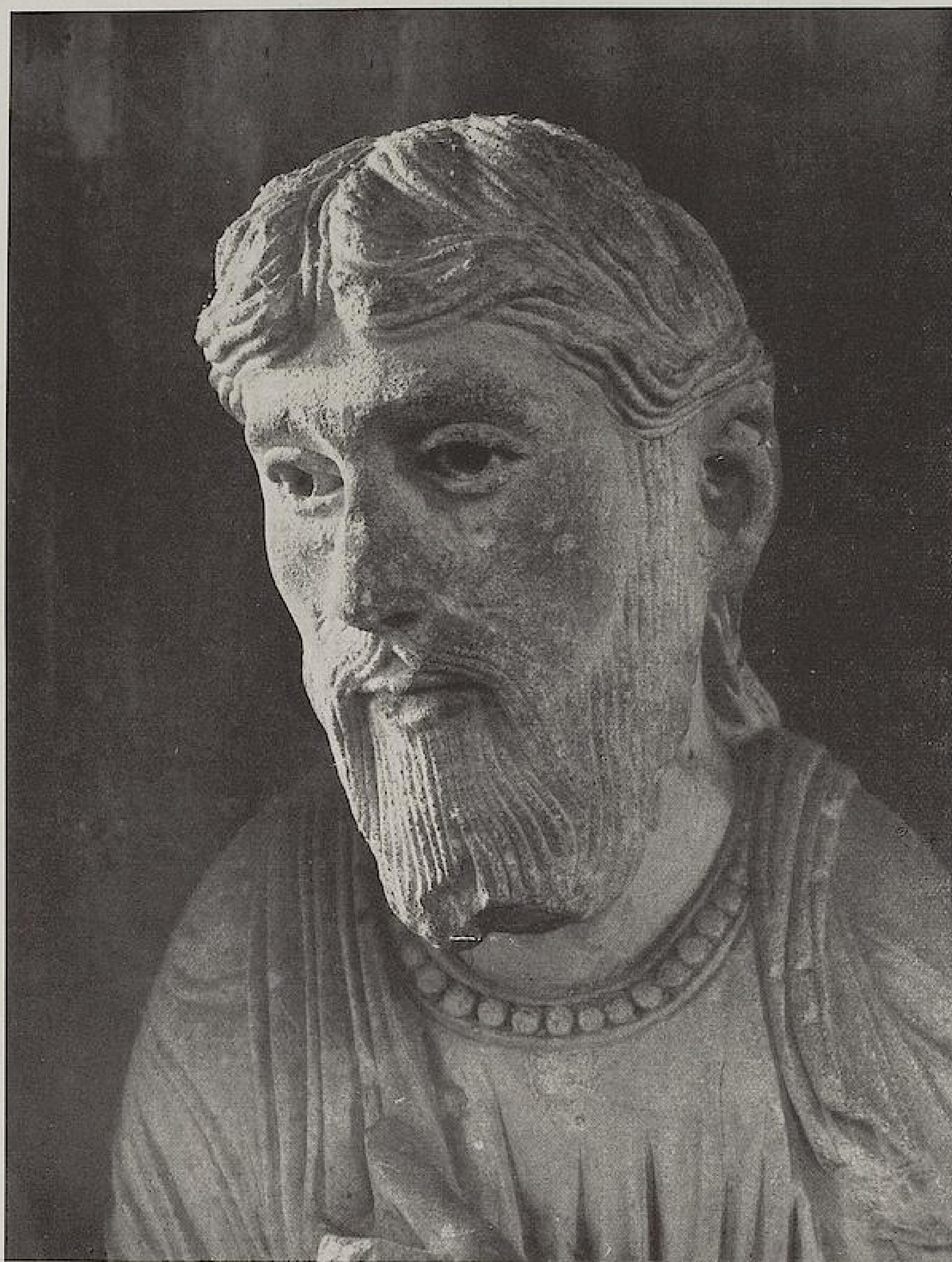


CHRISTUSKOPF. VÉZELAY. ABGUSS VOM TROCADÉRO



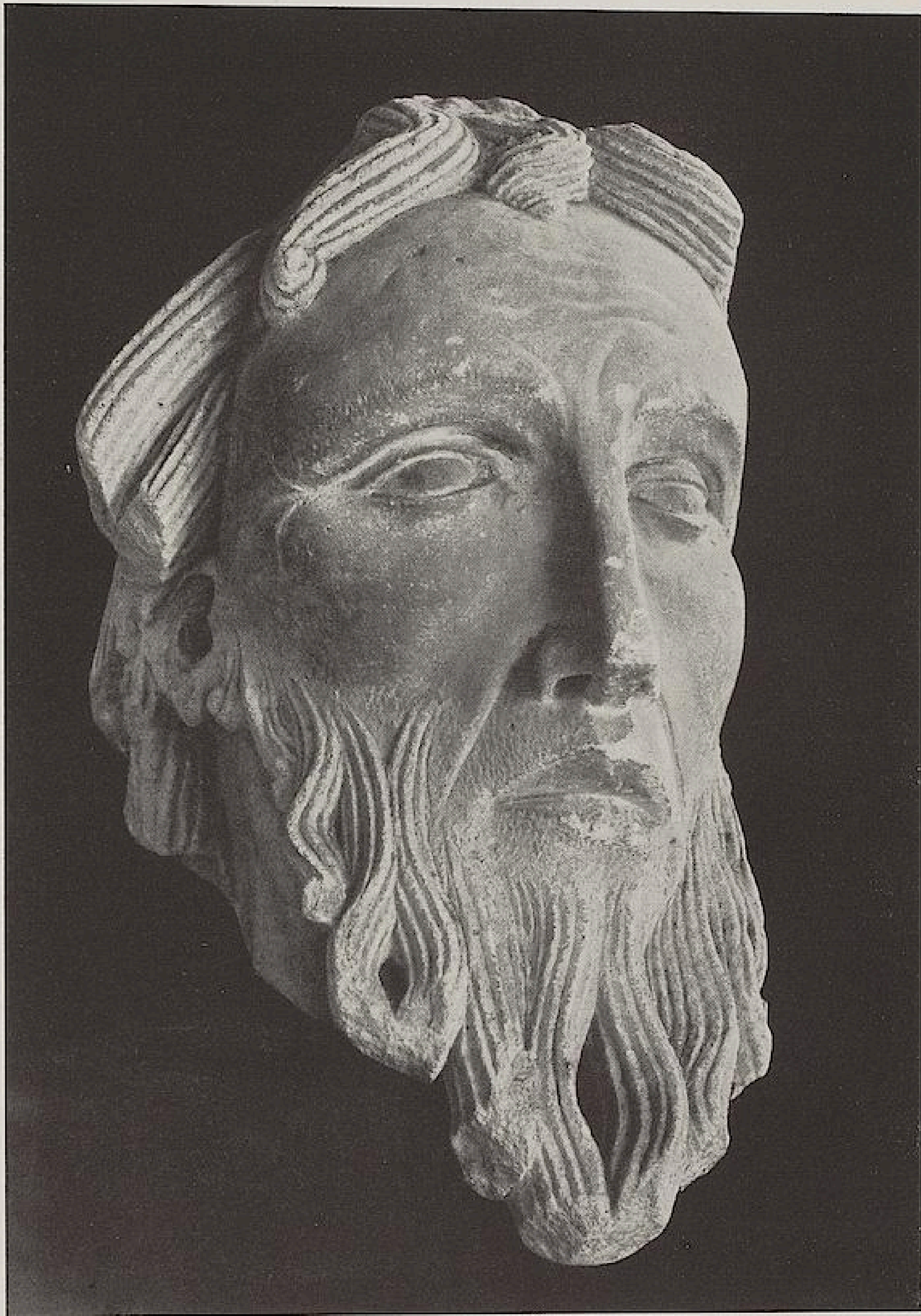
KOPF AUS ST.-PIERRE-LE-MOUTIER

AUS DER KUNSTHANDLUNG WORCH, BERLIN



KOPF DES ANDREAS. AUTUN. VOM GRAB DES HEILIGEN LAZARUS

Augenlider schwingen gleichmäßiger nach oben und unten (in vertikaler Symmetrie). Das Auge öffnet sich, der große Blick strahlt freier heraus, ist nicht von Lidvorhängen verschleiert. Die Braue, herausgekehlt, nicht gerundet wie in Autun, schwingt mit scharfem Rand um die Augensterne. Die Pupillen sind nicht vertieft, waren aber wohl aufgemalt. Die Modellierung der Wangen ist fester, der Kopf strafft sich in die Länge, in den dünnen Bartlocken schießen die Linien etwas hart hindurch. Die Locken schlagen heftiger am Rande um. Alles Weiche, Verhaltene, Unbestimmte des Kopfes in Autun ist entwichen, geblieben ist von dessen Rundungen, Wellungen und zarten Strähnen das kurvig Bewegte, nervös Schwingende, geistig Gespannte. Das wird einem freilich alles erst ganz lebendig, wenn man einen Gipsabguß im Trocadéro in Paris betrachtet (S. 460). Das zu starke Vorderlicht der Aufnahme des Chicagoer Kopfes macht ihn breiter als er ist, ver-



KOPF VOM WESTPORTAL DER KATHEDRALE. SENLIS

klebt die Formen und raubt ihm das Beste: die burgundische Erhabenheit gereckter Steilformen und scharfer Linien. Diese sind freilich im Gipsabguß feiner und schärfer, einzeln gratig modelliert, nicht mit so rohen Mitteln in die Oberfläche nur eingekratzt wie skizziert. Man wird deshalb auch schon bemerkt haben, daß der Gipsabguß nicht nach dem Chicagoer Kopf gemacht sein kann; eher wird man geneigt sein, anzunehmen, daß der Steinkopf nach dem Gipsabguß kopiert ist, wobei dann die Nasenspitze und die Ränder der Nasenflügel, ohne Vorbild im gipsernen Original, von einem barbarischen Schematismus geworden sind. Für die abgestoßenen Flächen am unteren Bartrande rechts konnte man sich einfach auf das Vorbild beziehen.

Das Original des Abgusses ist der Kopf des herrlichen Christus des neben Autun bedeutendsten Skulpturenzyklus eines burgundischen Kirchenportales, der Ausgießung des Heiligen Geistes

in Vézelay. Dieses Tympanon bestätigt, daß der Unterschied der Köpfe von Vézelay und von Autun ein allgemeiner der Plastik der beiden Zentren burgundischer Skulptur ist: in Autun ist das Runde Ausdruck der Weichheit, des Fließens, des Zögerns, der Milde — in Vézelay der Strahlung, der heftigen Erregung, des Schwunges und bewegten Pathos. Die Plastik in Autun ist innerlicher, verhaltener — die in Vézelay ausgreifender, rhetorischer. Die Schlankheit und Zart-Organisiertheit der Gestalten und Gewänder ist in Autun Ausdruck einer menschlichen Verfeinerung und vornehmen Zurückhaltung, in Vézelay einer kultischen Überspanntheit und Askese. Kathedrale und Klosterkirche scheiden sich hier wie höfisch und mönchisch.

Ein Kopf aus der Spätzeit, zeitlich dem Kopf des Heiligen Lazarus in Autun nahe, stilistisch dem Kopf aus St.-Pierre-le-Moutier, verstärkt mit der zunehmenden Natürlichkeit der Züge, der Plastizität der Einzelformen die asketisch herben Züge und die flammende Bewegung (S. 463). Wie in der Spätzeit allgemein ziehen sich die Augen wieder zusammen, aber es bleibt der symmetrisch bogige Zug der Lider, umrahmt vom kühnen Schwung scharfgekanteter Augenbrauen. Die plastisch gewordenen Bartsträhnen lösen sich von einander und jede bezeichnet einzeln den Weg ihrer erregten Windungen. Die Durchlöcherung dieser Bartmasse ist das Gegenteil der wulstig-stofflichen Geballtheit des Kopfes von St.-Pierre-le-Moutier. Mit dünnen Läufen gibt sich die Rhetorik des Vortrages flammend und spitzfindig zugleich. Das schmale Gesicht mit hoher Stirn, zu der schlangenhaft die Locken hinschnellen, mit kantigem Nasenrücken, tief ein- und ausgeschwungenen Formen, die die Knochen betonen, mit rissigen Furchen am Mund, am Nasenansatz und den Augenwinkeln, deren Richtungen sie weiterführen und schärfen, hat den asketischen Ausdruck priesterlicher Geistigkeit, zu dem — und deshalb möchte man an Abraham denken, der seinen Sohn zu opfern im Begriff ist — ein ergreifender Zug von Abgehärmtheit tritt, ein Pathos im Sinne unmittelbaren Leidens, der Stunde qualvollen Sich-Entschließens. Der Kopf gehört zu dem Portal der Kathedrale von Senlis (S. 455). Er ist der einzige, der von den Gewändestatuen rechts und links erhalten ist. Am Portal sind sie heute alle erneut und verderben mit ihren romantisch schwächlichen Gesichtern und ihrer langweiligen Glätte den Eindruck der gestrafften, rissig durchfurchten, scharf umkurvten Gestalten. Ein Vergleich des Christus im Bogenfeld mit den Aposteln in Vézelay zeigt im weitausholenden Schwung des Mantelsaumes, in dem kreisenden Verlauf aller Binnenfalten und ihren zerrigen Ansätzen an den Haltepunkten unwiderleglich die unmittelbare Abkunft dieses frühgotischen Kurvaturenstiles von dem geschwungenen burgundischen Stil der rhetorisch spirituellen Richtung in Vézelay. Und wie sehr ist doch Gefühl im Körper und im Kopf dasselbe. Hohe Künstlerschaft bedingt in allem Stil. Selbst im Rahmen der Architektur löst sich starres Steinwerk zu schneidigem Schwung.

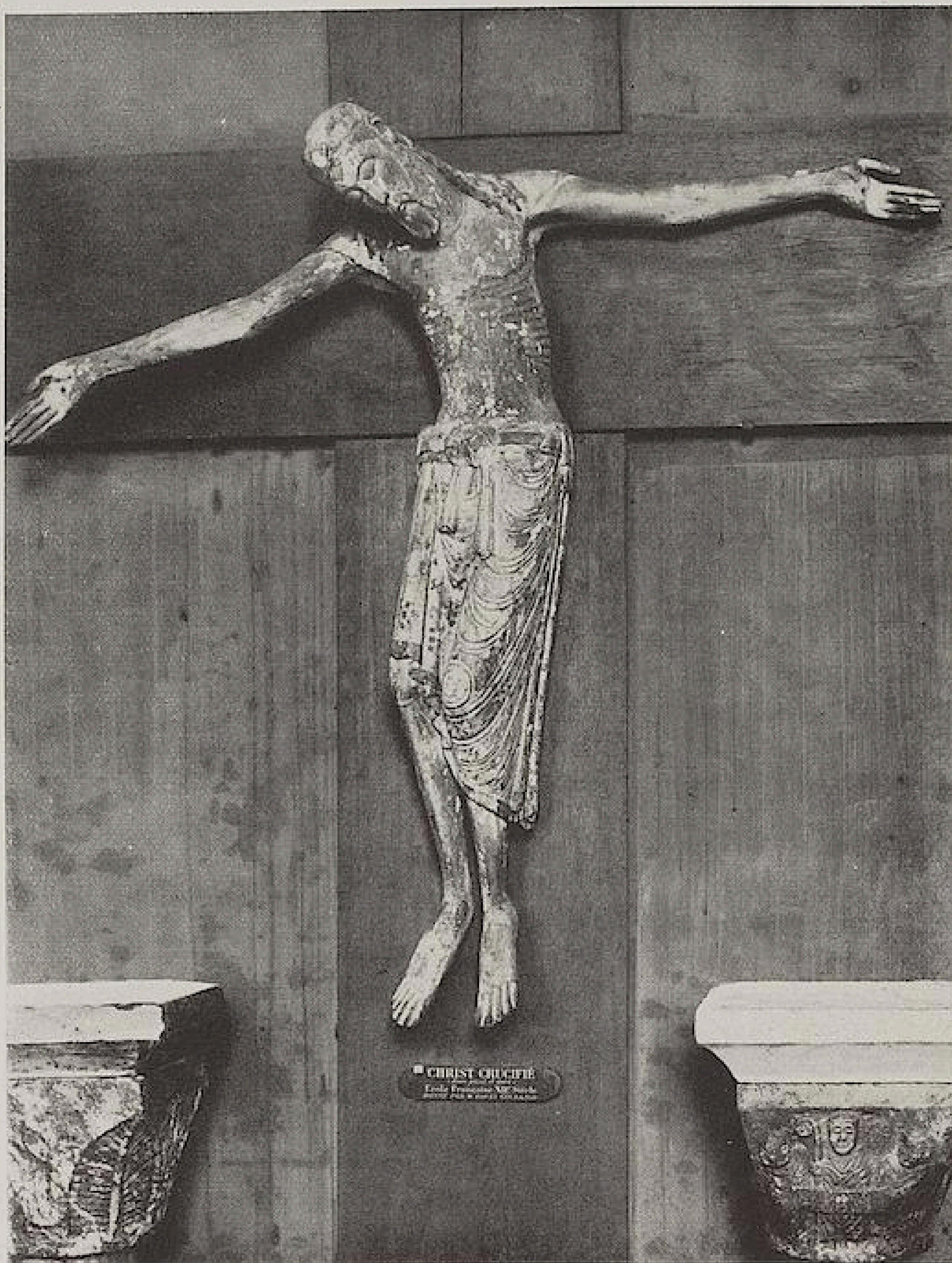
III

Eine der schönsten Erwerbungen der Skulpturensammlung des Louvre aus letzter Zeit ist der überlebensgroße Kopf aus Lavaudieu, der, nach den Goldspuren zu schließen, auch mit dem dunklen Glanz limousiner Goldkruzifixe zu wetteifern schien und jetzt mit dem dunkelbraunen Ton der unter dem Gold liegenden Fassung und dem Ton des Holzes selber, einer seltsam schimmernden düsteren Patina, den Eindruck des allem Menschlichen Entrückten, Exotischen, Unheimlichen verstärkt (S. 465). Dieser Eindruck aber beruht auf der Wirkung fast unvereinbarer Kontraste. Der Kopf kann nicht sehr früh sein, kaum früher als der aus Senlis oder St.-Pierre-le-Moutier. Die weichen lockeren Strähnen am Bart, die feine naturnahe Modellierung des Gesichtes beweist es. Und dennoch ist der Kopf starr, ein beiderseitig grad abgeschnittener Block von einem metallisch wirkenden Kronreif oben scharf abgeschnitten, monumentaler als alle bisher in der Symmetrie, architektonischer in der Leere großer heruntergezogener Wangenflächen, herausgekugelter lidloser Augen, ornamentaler in dem gleichmäßigen Wellenrhythmus scheibenhaft behandelter und parallel gesträhnter Locken und der im Kreuzmuster den Mund umsäumenden, wie mit Kugeln behangenen Bartlocken. Dennoch fühlt man den Widerspruch dieses menschlich Reifen und archaisch Starren nicht, denn diese Starrheit und monumentale Festigkeit ist selber menschliches Schicksal, Majestät und Unerbittlichkeit der Todesstarre. Die lidlosen Augen sind die geschlossenen



KOPF AUS LAVAUDIEU

PARIS, LOUVRE



CHRISTUS AM KREUZ

PARIS, LOUVRE. (SAMMLUNG COURAJOD)

des Gestorbenen, der nach unten verzogene Mund öffnet sich wie beim letzten verhauchenden Atemzuge. Die Größe und Hoheit des Gekrönten ist das Zeichen, daß Gott selbst gestorben. Es ist Christus am Kreuz, dem dieser Kopf gehört. Was an Befremdung noch bleibt in diesem Gegensatz von Starre und Leben, von Monumentalität und Zierlichkeit, von architektonischer stereometrischer Form und alles Gleichmaß durchbrechenden Übertreibungen — der kurzen Stirn und der überlangen Wangen zum Beispiel — alles dieses Seltsame erhebt dies Sterben zum Mysterium.

Dennoch geht man zu weit, wollte man nur dem Motiv und weiser Künstlerschaft das Besondere und Ergreifende dieses Kopfes zurechnen. Eine bestimmte Art von Kunst hat hier in einer glücklichen Stufe der Entwicklung ihr Motiv gefunden. Zwei Züge sind es, die den Weg zur Erfassung der Sonderart weisen. Das Archaische und das Zierliche. Das Archaische im Späten, die Mischung von Unentfaltetem und Entwickeltem weist auf Beharren in der Tradition, Festhalten am Alten und Geheiligten. Das pflegt provinzielle Sonderart zu sein, aber der Kopf ist so wunderbar gearbeitet, so großartig, daß mit dem Provinziellen, das sich überall findet, allein nicht auszukommen ist. Der Konservativismus, der hier mitwirkt, muß tiefer im Volkstum verankert sein. Es ist der, der im Hochland der Auvergne und im Cantal, den régions du centre bis auf den heutigen Tag eine allem Dämonischen und Zauberhaften, allem Wundertätigen und Mystischen, allem Bindenden und Verpflichtenden, ja Bedrückenden hingegebene Geisteshaltung bewahrt hat. Schon das Thema des Gekreuzigten in einer Zeit, wo in Burgund der Triumph der Kirche in großen rauschenden Zyklen der Architekturplastik verkündet wurde, ist stärker traditionell, Erbe der byzantinischen Kunst ebenso wie die wundertätigen Madonnen, die sich als Holzstatuen gerade in diesem Gebiet erhalten haben. Und zwar betont man das Leidende, Ersterbende im Gekreuzigten, nicht den Triumph des Kreuzes wie im Süden Frankreichs. Zu diesem Erbe der südlich kirchlichen Tradition tritt der eigene Zustand der Primitivität, des Altertümlichen, und erzeugt einen besonderen Stil von Strenge und befangener Monumentalität, der einmal bildnerisch verwirklicht, selbst zur Tradition wird und sicherlich in Übereinstimmung mit der Wundersucht und dumpf religiösen Bindung des Landes empfunden wurde.

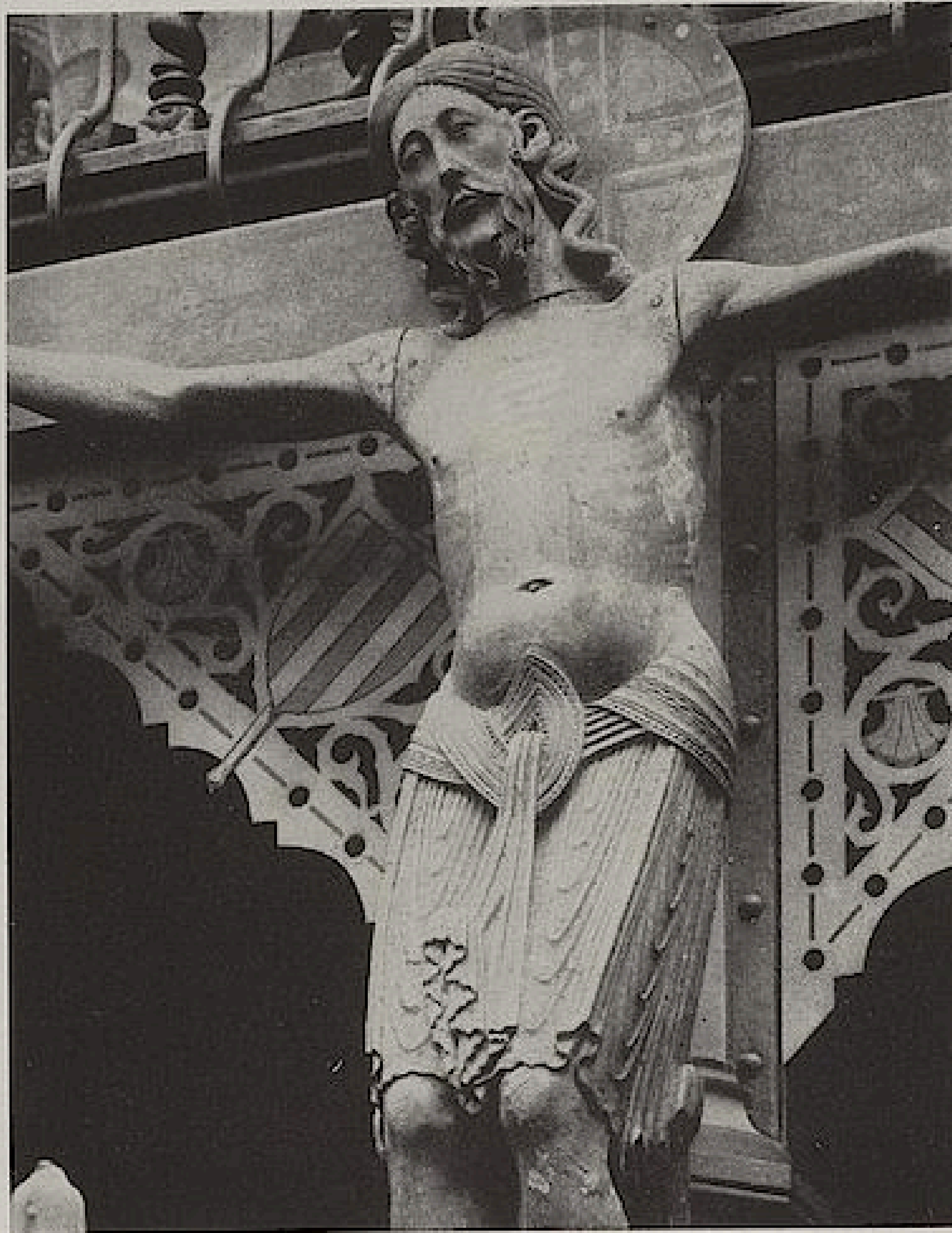
Das andere ist das Zierliche, Schmuckhafte, die Wellenborte des Haargelocks unter der Krone, das betonte, aufgesetzt wirkende Bartgeflecht. Auch



KOPF DES GEKREUZIGTEN. DETAIL DER ABBILDUNG S. 466

dies ist primitive Schmuckfreude und Tradition zugleich. Kostbarkeiten byzantinischer Mosaik- und Kleinkunst wirken hier nach und bieten sich dem Drang, die Götterbilder mit allen Kostbarkeiten zu behängen, deren man sich bemächtigen kann. In der Auvergne wird auch die monumentalste Architektur mit bunten Steinen, mit Mosaik geschmückt. Zugleich denkt man daran, wie in den Limousiner Werkstätten, die für den religiösen Hausgebrauch ungezählte Kruzifixe herstellten, plastische Form hart mit dem bunten Glasfluß zusammenstößt, und die Tradition archaischer Kunst weit in das dreizehnte Jahrhundert hineinwirkt. Das also sind die Wurzeln der Kunst, aus dem dies Meisterwerk hervorgegangen.

Der Kopf hat seinen Vorgänger in dem Kopf des Cruzifixus aus der Sammlung Courajod im Louvre (S. 466 u. 467) und seinen Nachfolger in dem Kopf des Cruzifixus im Cluny-Museum in Paris (S. 468); beide aus denselben Regionen des zentralen Hochlandes südlich von Burgund. In ihnen treten die Wesenszüge dieser Kunst gleichsam auseinander. Gehen wir zurück, treffen wir das Starre, Primitive, gehen wir vorwärts, gewinnt das Zierliche überhand. Der Kopf Courajod, die abhebbare Krone hinzugedacht, enthält alle Züge der Monumentalität unseres Kopfes erhärteter, versteifter, abgeflachter und linear fester umrissen. Auch die Augen sind bis auf eine schmale Spalte geschlossen. Die burgundische Grundform, die Verwandtschaft mit dem Kopf von Vézelay wird noch klarer, aber auch das Starre, Abgezirkelte, Unrhetorische. Der Typ ist in Burgund geschaffen. Auvergnatische Kunst bewahrt und stimmt herab. Sie ist nicht schöpferisch. Im Clunykopf ist die lebendiger Bildung abgesehene Formbewegung sehr weit getrieben, über das Gespannte des Kopfes aus Senlis hinaus, aber in den Konturen und Locken verfeinert und ornamentalisiert. Das Zierliche wird geziert und ist kaum noch erträglich. Unser Kopf liegt in der Mitte, seine grandiose Wirkung lebt vom Kontrast beider Elemente. Wir können uns vorstellen wie sein Corpus ausgesehen hat. Der Christus Courajod bricht zur Seite zusammen, knickt in den Gelenken ein, das Haupt sinkt auf die Schultern. Daher die Verschiebung auch des Gesichtes. Im Körper ist alles leichenstarr. Die Falten sind eingeritzte, geometrische, schwunglose Linien. Der Christus des Cluny-Museums mit fleischigem, wohlgeformtem Leib und muskulösen Gliedern wiegt sich im Kontrapost. Aus den Biegungen des Körpers resultiert eine gerade und wache Haltung. Er hat die Augen geöffnet. Er will schön sein und deshalb betont er das Zierliche. Im Lendenschurz wird dies Gefältel zum zierlich gewirkten Stoffmuster, wird preziös.



CHRISTUS AM KREUZ. DETAIL. PARIS, MUSÉE CLUNY



CHRISTUS AM KREUZ. LAVOÛTE-CHILHAC

Zwischen ihnen steht die große, monumentale Haltung des aufrechten Christus mit parallel gestellten Beinen und leise gesenktem Kopf, dessen Züge sich dabei nicht verschieben. Diese Haltung hat ein Christus in Lavoûte-Chilhac (S. 468), dessen Kopf alle Einzelmerkmale des Christus im Cluny-Museum zeigt, aber noch die große Geschlossenheit unseres Kopfes bewahrt. Dieser hat etwas mehr von der Blockmäßigkeit des frühen Cruzifixus und fügt, von einer Meisterhand gestaltet, undefinierbare Reize des Vielfältigen hinzu, steigert die Erhabenheit. Der Widerspruch zwischen Leben und Tod hat göttliche Form gewonnen.

Dieser Louvre-Kopf scheint die Anregung geboten zu haben für einen Kopf aus einer Pariser Privatsammlung. Gesamtform und plastische Haltung sind dieselben, im einzelnen ist alles verändert, und im Charakter ins Gegenteil verkehrt. Alles Mysterium ist verschwunden. Im einzelnen gibt es einige archaische Formendetails, die symmetrisch in schematischen Strähnen zur Seite gestrichenen Haare — eine männliche Frisur des neunzehnten Jahrhunderts in romanischer Formensprache — und die unplastisch angeklebten Haare des Bartes mit den Glöckchenlocken. Aber die Behandlung des Fleisches ist reif, die Augen haben den schmalen Schlitz der späteren Köpfe, doch naturalistischer, ebenso wie die Unterlippe. Der Ausdruck ist der eines Professors der Sorbonne. Die Technik des Hineinkratzens der Strähnen am Bart, die harte Absetzung der Nasenflügel läßt auf dasselbe Atelier schließen wie der Kopf in Chicago. Vielleicht gelingt es, mit der Zeit noch mehr Werke dieser archaisierenden Werkstatt ans Licht zu bringen.

IV

Die Monumentalität der strengen Blockform, die der Kopf aus Lavaudieu dem Eindruck des Seltsamen hinzufügte, erfüllt sich restlos in einer Reihe von Köpfen, die als Reste der Gewändestatuen der Westportale in der Empore der Kathedrale von Mantes bewahrt werden (S. 470). Im leidenschaftlichen Auf und Ab der Formen des Gesichtes des besterhaltenen Kopfes, im kräftigen Schwung der Bartlocken und ihrem Heraus- und Hineintauchen in verschiedene Gründe des Raumes ist mehr Bewegung als in dem Christuskopf, etwas von jenem bewegten Stil burgundischer

Herkunft in Senlis. Aber die Bewegung ordnet sich zwanglos zu strenger Symmetrie und macht Halt vor den Grenzen eines den Kopf wie ein unsichtbares Gesetz umschreibenden Umrisses, den die mit Binden zur Kalotte geformten Haare wie eine Krone erhöhen. Die Köpfe in Autun und Vézelay waren lyrischer und ekstatischer, traumhafter und prophetischer, der in Lavaudieu unheimlicher und bedrückender, der in Senlis spiritueller, aber so herrscherlich wie dieser war bisher keiner. Der gleichmäßig ruhige Blick der klar geformten Augen, der entschlossene, etwas herb gesenkte Mund, die Innerlichkeit der ausgeprägten, aber das Gleichmaß der Selbstbeherrschung kündenden Züge stellt vor uns hin das vollendete Bild eines Patriarchen, eines Propheten, der Gesetzgeber und Führer des Volkes ist. So denken wir uns das Bild Mosis. Die drei anderen Köpfe sind weniger gut erhalten, jede Lücke aber in der geschlossenen Gesamtform, jede Andeutung der Zerstörung in diesem Bilde der Verewigung trübt hier den Eindruck. In einem Kopf mit Krone, König David oder Salomo, sind ähnliche große Wirkungen zu ahnen, doch wird der Kopf nicht so greisenhaft großartig nach oben und unten ausgegriffen haben. Die aufgerissenen Augen betonen stärker das Element der Bewegung im Sinne von Senlis. Zwei andere Köpfe mit gleichem Ausdruck, aber noch stärker eingesunkenen und gespannten Zügen, besonders einer ohne Kopfschmuck, den weit vorgeschrittene Zerstörung totenkopfhaft unheimlich macht, werden den Köpfen von Senlis noch ähnlicher. Dennoch bleibt auch hier das Eigene und Unterscheidende eine dumpfere Geistigkeit, eine schwerere Fügung des Kopfes.

Die Portale, zu denen diese Figuren gehörten, haben in Archivoltenfiguren die Merkmale dieses geschwungenen Stiles und eines, zuletzt auf ein Pariser zurückgehenden Ateliers (Notre Dame und St. Denis) bewahrt. Aber der Unterschied dieser Archivoltenfiguren zu dem Christus in Senlis im Sinne des Derberen und Stärkeren ist auch hier deutlich. Woher kommt dieser Einschlag von Kraft und Ruhe, diese Bändigung der Bewegung durch selbst auferlegtes Gesetz? Daß diese Breite und Wucht des Stiles nicht bäuerliche Derbheit (Provinz) ist, lehrt die unnachahmliche Größe des Moseskopfes. Dennoch war sie in der Gegend von Mantes zu Hause.



KOPF
PARISER PRIVATBESITZ

Im Museum von Beauvais befinden sich zwei Königsköpfe — die geschlossenen Augen lassen an Grabmäler denken — die bei nicht sehr qualitätvoller Arbeit die Strenge der Blockform in einem früheren, archaischen Zustande fast gewaltsam präsentieren (S. 471). Daß es dennoch nicht ganz frühe Werke sind, lehren bei dem einen der Köpfe die feinen Einziehungen der Wangen. Nun ist aber gerade die härtere Gesamtform, die stärkere Haftung der Figur am Stein, die strengere Symmetrie und Ruhe ein Merkmal der Skulpturenschulen des Südens und Westens, und es gibt noch Skulpturenreste in der Gegend von Beauvais, die zeigen, daß im Westen die Anregungen des Südens nordwärts gedrungen sind.

In der edlen Belebung und Reife, die diese südliche Monumentalität in Mantes erfahren hat, scheint sie auch der Reimser Kunst, der ausdrucksvollsten, die die Gotik in Frankreich hinterlassen



KOPF EINER PORTALSTATUE
MANTES, KATHEDRALE

der Formen und des Ausdruckes, dessen Herbheit durch die Charakteristik dieser schwersten Stunde noch gesteigert wird (S. 472). Wie aber auch im Zurückwerfen des Hauptes und dem Seitwärtssinken des Bartes die Massen sich nicht auflösen, und gerade im Bart die Einheitlichkeit der Gesamtform gewahrt bleibt, das bekundet einen Willen zur Monumentalität, den wir in dieser Zeit nur noch einmal in dem Moseskopf in Mantes so großartig finden. Zwischen den beiden Köpfen mag ein Vierteljahrhundert, vielleicht auch weniger liegen, wenn wir die Reimser Statuen als Reste einer Portalanlage deuten dürfen, die vor dem Neubau von 1211 für den älteren Bau begonnen wurde.

Die Köpfe, die wir betrachtet, geben in Spitzenleistungen, Häuptern auch der Skulptur gleichsam, ein Bild der Höhe der Plastik des zwölften Jahrhunderts in Frankreich, ebenbürtig den höchsten Werken der Antike,

hat, ein Glied in die wundervolle Krone ihres Skulpturenschmuckes eingefügt zu haben. Unter den Statuen, die am Westportal von einer älteren frühgotischen Anlage übernommen sind, hat der Abraham bei allen Fortschritten zu intensiverer Furchung und reicherer Belebung des Gesichtes und zu stofflicherer Behandlung der Haare dieselbe urtümlich heroische Größe, eine Mächtigkeit

anders aber schon darin, daß der Kopf allein so viel zu geben vermag. Allen aber gemeinsam ist eins: der Mangel an Physiognomie im gewöhnlichen Sinne, an porträthafter Einzelmenschlichkeit; statt dessen: Schöpfung, Steigerung, Erhaltung eines Typus großer kirchlicher Kunst, das Prophetische in einem bedeutenden, sichtbar gewordenen Symbol. Und daneben die



KOPF

BEAUVAIS, MUSEUM

geheime bestimmende Macht eines religiösen Zentrums, die reiche Begabung des burgundischen Stammes und der kirchliche Eifer dieses Landes. In allen diesen Köpfen war das Belebende, Vergeistigende, im letzten Grunde Schöpferische doch immer ein Element, das aus den Quellen von Autun und Vézelay geschöpft war, hinter deren religiösen Erregungen vielleicht noch wieder das große mönchische Zentrum Cluny stand. Alle Besonderheiten, die dem Bilde eines im Grunde einzigen Kopfes immer ein neues Gesicht, einen neuen Ausdruck verliehen, sind doch nur die Stimmen in einem Chore, dessen Dirigent dieser das Jahrhundert durchlebende Geist von Cluny ist.



KOPF DES ABRAHAM, REIMS

SÜDLICHES WESTPORTAL DER KATHEDRALE



KARL BLECHEN, SCHNEELANDSCHAFT MIT MÖNCHEN. TUSCHZEICHNUNG

VERSTEIGERUNG DER BLECHEN-SAMMLUNG BROSE BEI HOLLSTEIN & PUPPEL, BERLIN, ENDE OKTOBER

VOM KUNSTGEWERBE ZUR ANGEWANDTEN KUNST

VON

EMIL PREETORIUS

Die Bildungsstätte, deren sechzigsten Geburtstag wir heute begehen, erhält als Angebinde einen neuen Namen; sie soll von nun an nicht mehr heißen „Kunstgewerbeschule", sondern „Staatsschule für angewandte Kunst". Stand vordem die Kunst am Beginn des Namens, jetzt rückt sie zielhaft ans Ende, als unserer Absichten sinnvolle letzte Erfüllung.

Und dieser Augenblick, gleichsam eine zweite Geburtsstunde unseres Instituts — denn was wäre, tiefer gesehen, ein neuer Name anderes als ein Wiedererstehen unter neuem Gestirn — drängt uns somit zu einer Art Taufrede, zugleich einer Erklärung: Was denn hat uns — darauf läuft ja jene Namensänderung hinaus — das Wort „Kunstgewerbe" so mißlich, ja geradezu verdächtig gemacht — dasselbe Wort, das noch vor zwei Jahrzehnten als schwellendes Banner den Weg wies allen fortschrittlich Gesinnten, allen wirklich Zeitgemäßen?

Der Wandel in der Bedeutung und Wertschätzung der Bezeichnung Kunstgewerbe enthält und enthüllt zugleich die tiefe Akzentverschiebung hinsichts allen künstlerischen Schaffens, die Wertverschiebung im Verhältnis von künstlerischer Leistung zum Bedürfnis, Gesellschaft und allgemeiner Kultur. Und damit rückt ein wichtiges Stück neuester Kulturgeschichte ins Licht des Bewußtseins, wird zugleich die ganze Problematik heraufgehoben, in der nicht nur das Künstlerische, sondern alles geistige Tun des heutigen Europa befangen ist. Seien Sie unbesorgt: so weit will ich den Bogen unseres betrachtenden Blickes gewiß nicht spannen! Das aber wollen wir heute an dieser Stelle dankbar bekennen, gerade heute, wo wir diesem Worte, dieser Bezeichnung den Abschied geben, daß es sich um einen Abschied in allen Ehren handelt. Denn die neue Idee des Kunstgewerbes war das früheste, noch vereinzelte, unmittelbare und bewußte Vortasten des künstlerischen Gewissens in ein durch den Einbruch maschineller Herstellung völlig entseeltes Gewerbe, in toten Betrieb. Und noch etwas anderes war sie: sie war eine erste Unruhe, ein erstes Drängen, heraus aus einem allzu stoffentbundenen, allzu wirklichkeitsfernen l'art pour l'art.

Festrede zur Feier des sechzigjährigen Bestehens der Kunstgewerbeschule München.



KARL BLECHEN, WALD IM WINTER. TUSCHZEICHNUNG

VERSTEIGERUNG DER BLECHEN-SAMMLUNG BROSE BEI HOLLSTEIN & PUPPEL, BERLIN, ENDE OKTOBER

Dies Tasten, oft toll, wo es bescheiden hätte sein sollen, oft scheu und zaghaft, wo es zu siegen galt, zu erringen, war freilich nur von der Art eines Vorpostengefechts, eines ersten Geplänkels. Heute müssen wir Rückblickende es offen aussprechen: ein rechtes Wollen war es, aber, im Großen gesehen, auf falscher Bahn, eine rechte Absicht, die nicht durchdrang, nicht durchdringen konnte. Den Schwerpunkt sowohl des Wortes wie des Begriffgehaltes auf die Kunst legen, die Kunst voranstellen, gerade das hieß die Kunst verfehlen. Denn Kunst kann nie und nimmer gemacht werden, Kunst kann nur geschehen, nur erwachsen aus mannigfachster, sachgebundenster Anspannung als letztes, wie immer begnadetes Geschenk.

Und nichts war natürlicher, als daß die reine, zweckfreie, die selbsteigene Kunst sich vor dieser allzubeflissenen Wiederverknüpfung von Kunst und Gewerbe ängstlich, vielleicht manches Mal allzu ängstlich, oder auch allzu stolz verschloß aus der begreiflichen Abneigung, ihre Sonderheit durch gewerbelnde Vermischung zu gefährden.

Und wie ward es mit dem also allein gelassenen Kunstgewerbe selber? Mehr und mehr geriet es, umklammert von den ungeheuren Leistungen technischer Gestaltung, geblendet von deren dichter, geschliffner Sprache, einer Sprache gesammelter, verhaltener Wucht, fast ohne es zu wollen, innerlich ins Schlepptau dieser Technik: der „Kajütenstil" brach sich Bahn, wurde Vorbild auch für die eigensten, selbstsichersten Geister, eine Art — recht verstanden — psychischen Maschinelismus begann Einfall, Entwurf, Ausgestaltung zu beherrschen.

Aber: Technik ist nie und nimmer Kunst, ruft nie und nimmer Kunst hervor, ist kein Wegbereiter für die Kunst! Gerade ihr Bestes weist sie den eigenen Weg, den der reinen, der absoluten Kausalität, der Zweckverbundenheit, schauerloser, bildferner, gegenstandgewordener Begrifflichkeit. Wohl mag diese innere Logik ein ästhetisches Wohlgefallen auslösen an den Objekten der Technik, einfachen und vielfältigen, aber nie und nichts hat dies gemein mit dem aus reinem Gestaltungsdrang entsprungenen Schaffen, nichts gemein mit Kunst. Und Corbusier in seinem weitgepriesenen Buche mißkennt diese Unwahrheit, versucht diesen Grundunterschied hymnisch wegzuschwärmen und ist darum bei all seiner Wärme, all seiner berechtigten Ablehnung des bloß traditionellen oder bloß scheinhaften im Positiven eher geeignet zu verwirren als zu erhellen. Es ist, wie so oft die Halbpropheten, päpstlicher als der Papst, technischer als die Technik selber!

Und doch kann die Technik uns etwas bedeuten, gerade ihr eindrucksvolles Vorbild war es, das das Kunstgewerbe von seiner kunstgewerbelnden in sachlichere Bahn gewiesen hat: das Vorbild der Strenge ihrer Arbeitsmethode, das Vorbild ihrer unpersönlichen, nur aufs Ziel gerichteten Arbeitsweise. Das Vorbild ihrer Ausschließlichkeit im Zueinander von Mittel und Zweck, die handgreifliche Sachlichkeit ihrer Ergebnisse! Daran konnte, kann heute noch viel gelernt werden von seiten der angewandten Kunst.

Dies Vorbild hat heilsam uns wieder ins Bewußtsein ge-



KARL BLECHEN, MOLE AM MEER MIT STAFFAGE. BLEISTIFTZEICHNUNG
VERSTEIGERUNG DER BLECHEN-SAMMLUNG BROSE BEI HOLLSTEIN & PUPPEL, BERLIN, ENDE OKTOBER



KARL BLECHEN, SCHLOSS AM WASSER. ÖL AUF HOLZ
VERSTEIGERUNG DER BLECHEN-SAMMLUNG BROSE BEI HOLLSTEIN & PUPPEL, BERLIN, ENDE OKTOBER

rufen: daß es auch für uns gilt, in tieferen Bezirken bescheiden anzufangen, und, ohne Kunst viel zu wollen, aus der fruchtbar-spannenden Bindung an Werkzeug, Material und Zweck langsam und wie von selber hinaufzudringen in ihren hohen Bezirk.

Es ist ein neu erwachtes Gefühl für eine alte Weisheit: daß nur der sich selber erfüllt, wer in einem höheren Dienste steht, nur wer sich hingibt, zu sich selber gelangt, — daß nur die unpersönlich-rückhaltlose Hingabe an die Sache die bildnerischen Kräfte völlig lösen, das Produkt der Anspannung erheben kann zu einem Werke der Kunst.

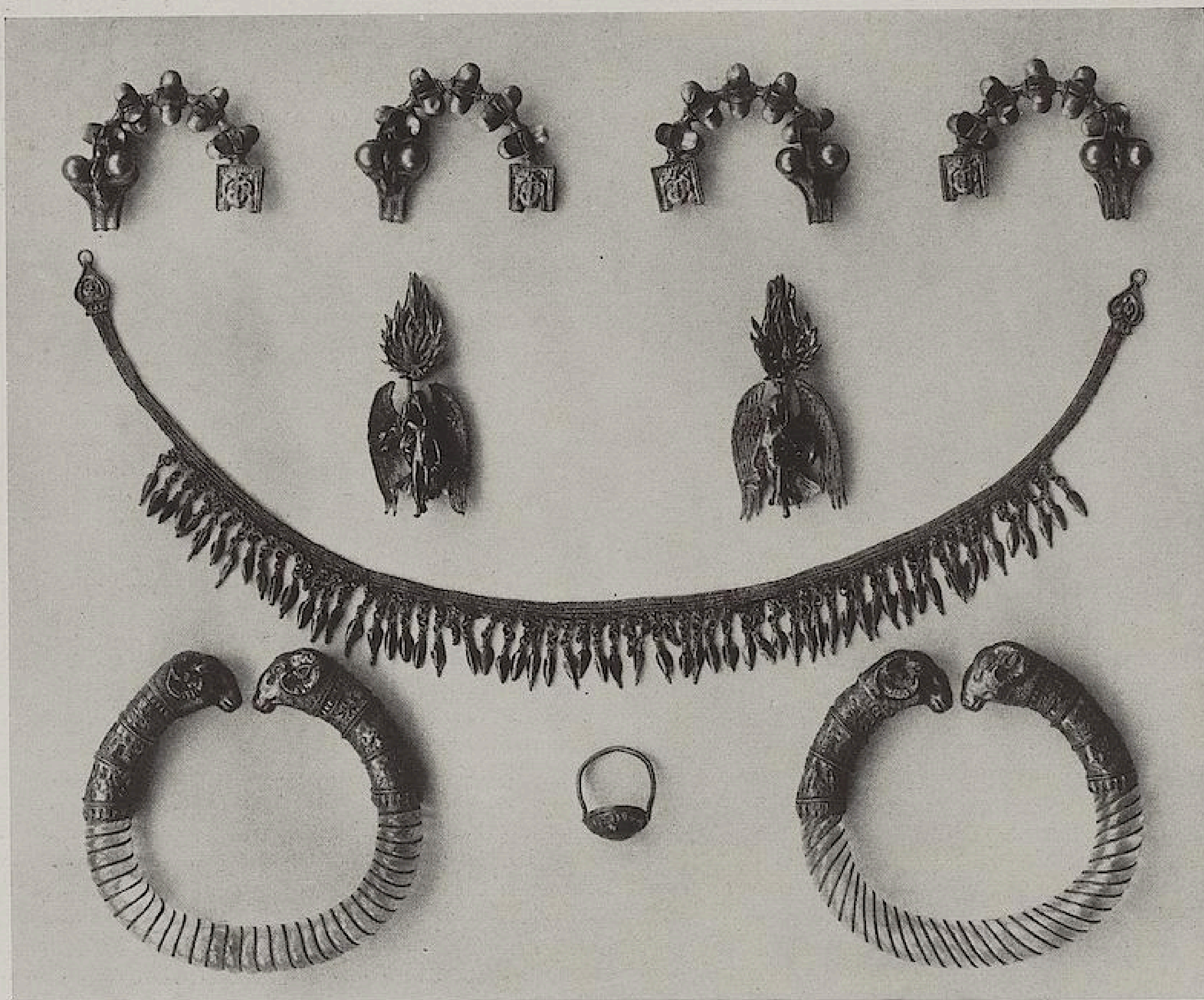
Und wenn es auch etwas anderes ist und bleibt, einen Stuhl zu machen oder eine Landschaft, eine Zier oder ein Bildnis: um dies wie jenes gut zu machen, so gut, daß es dem weiten vereinenden Bezirk künstlerischer Gestaltung angehöre, ist die gleiche Selbsvergessenheit, die gleiche sachbezogene, alle Fähigkeiten erst voll entbindende, ehrliche Mühe, ja der gleiche Glaube nötig an ein Etwas, daß aller Mühe wie auch immer einen tieferen Gehalt gäbe.

Von diesem Standpunkt aus bildet freilich alles formende Schaffen jene große Einheit des Ringens nach der Idee, nach Verleibung, nach Belebung — sind auch wir Angewandte, um mit dem gefeierten Dürer zu sprechen, „inwendig voller Figur".

Freilich: Kunst und Gewerbe sind nicht mehr Eines, die Zeit vorbei, da es weder die Kunst als Sonderling, da es weder Künstler gab noch Persönlichkeiten, sondern nur Werkelnde in Gott — kann sie aber nicht wiederkehren, so soll wiederkehren ihre Zucht, ihr Ernst, ihre Ehrfurcht.

Ohne diese Drei gibt es ja keine rechte Arbeit, kein rechtes Finden, kein wahres Werk: sie lehren uns in der Anwendung, im Zweck die künstlerische Verantwortung bewahren und in der Hingabe an die Kunst das nächste, den Zweck nicht aus den Augen lassen.

So wollen wir in diesen Dreien zusammenstehen, Schüler wie Lehrer, wo wir uns treffen, was wir auch tun, in diesem Gelöbnis aufs neue vereint, gedenk bleiben des heutigen Ehrentages.



GRIECHISCHER GRABFUND AUS MAKEDONIEN. 4 JAHRHUNDERT V. CHR.
AUSGESTELLT IN DER GALERIE BACHSTITZ, BERLIN



CAMILLE COROT, ODALISKE. 1872

AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

COROT

ZU DER AUSSTELLUNG BEI PAUL ROSENBERG IN PARIS.

Unter der großen Zahl von Ausstellungen verschiedenster Art, die Paris in dieser Frühjahrssaison dem Kunstliebhaber geboten hat, war keine von so unmittelbarer und zugleich so nachhaltiger Wirkung wie die Ausstellung von Figurenbildern und italienischen Landschaften Corots, die bei Paul Rosenberg zu sehen war. Die herrlichen gotischen Tapisserien in der gewiß etwas entlegenen Gobelin-Manufaktur vermochten nicht viele Besucher anzulocken, die Ausstellung altamerikanischer Kunst im Musée des Arts décoratifs, die vor ein paar Jahren noch das Entzücken der jungen Künstler gewesen wäre, fand nur wenige Interessenten, die Portraits de Femmes in der „Renaissance" waren ein großer, aber ein mehr gesellschaftlicher Erfolg, — vor den Bildern Corots traf man die wirklichen Kunstliebhaber, traf man die Maler, still bewundernd oder eifrig diskutierend. Die Entdeckung Corots war das große Ereignis der Saison.

Nun hat es Corot gewiß nicht nötig, entdeckt zu werden. Sein Name ist weltberühmt. Seine Bilder sind in Amerika begehrt. Man hört von märchenhaften Preisen, ebenso wie von der märchenhaften Zahl von Bildern, um die mehr oder minder geschickte Fälscher sein Werk vermehrt haben. Aber nicht um diesen Corot handelt es sich, nicht um den Maler der silbergrauen Landschaften, in denen die Nymphen des Claude ihr Spiel treiben, nicht um den Liebling der Sammler in der alten und in der neuen Welt, sondern um den anderen Corot, den man auch wohl kannte, den aber noch niemals eine Ausstellung so überzeugend dargestellt hatte wie diese streng gewählte Schau, um den italienischen Corot und den großen Frauenmaler, der nirgendwo seinesgleichen findet, dessen Werk ganz für sich steht, als eines der unbegreiflichen Wunder menschlicher Schöpferkraft. Man mag ihn einen Poeten nennen oder einen Musikanten, weil etwas von jener geheimnisvollen Harmonie in seinen Werken ist, die alle Künste im Grunde vereint, er ist in Wahrheit ein Maler gewesen, dieses Wort in seinem engsten und seinem weitesten Verstande genommen. Er hat mit breiten Flächen klarer Farben italienische Landschaften gemalt, in denen der ganze Duft, der einzigartige Zauber südlichen Himmels, südlichen Lichtes eingefangen und zugleich der klare kubische Gehalt südlicher Bauten zum Ausdruck gebracht ist. Es ist nur ein Schritt von hier zu Cézanne, und alles, was zwischen diesen italienischen und jenen Ansichten der Provence steht, erscheint nur wie ein Umweg oder Abweg.

Ebenso rein aber in seiner vegetativen Existenz, wie er ein Stück Natur sah, hat Corot auch den Menschen geschaut.



CAMILLE COROT, QUELLNYMPHE. UM 1850—1855
AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS

Nichts köstlicheres gibt es im ganzen weiten Reiche der Kunst als diese Gestalten ruhender, ganz ihrem sinnlichen Dasein hingegebener Mädchen, die von keinem Gedanken, nicht von einem eigenen und nicht von einem Gedanken ihres Schöpfers angekränkelt scheinen, die irgendwo sitzen oder liegen, bekleidet oder nackt, mit nichts beschäftigt als ihrem pflanzengleich lieblichen Dasein, Wesen der Wirklichkeit, die ein Maler, der mit Farben zu dichten verstand, in die überwirkliche Sphäre der Kunst erhoben hat. Es gibt keine Worte, die Vollkommenheit dieser kleinen Gedichte aus Farben zu beschreiben. Die Sprache bietet kein Mittel, den Zauber dieser Blüten zu entblättern. Das letzte Geheimnis ihrer Wirkung bleibt unaussprechlich unausgesprochen.

Man mag von der Sparsamkeit der Pinselstriche reden, die immer ein Zeichen großer Kunst ist, von der Sicherheit, mit der die Töne gesetzt sind, von der Harmonie der wenigen Farben, die diese Palette brauchte, von der Festigkeit, mit der diese Formen gestaltet sind, die wie gemauert in der Fläche stehen. Man mag an den Delfter Vermeer erinnern, den einzigen dem Unvergleichlichen Vergleichbaren, an Renoir, der mit anderen farbigen Mitteln eine ähnliche Welt zu verwirklichen unternahm, das Eigentliche dieser Kunst enthüllt sich nur dem Auge, und es scheint, als seien unsere Augen gerade heute auf eine merkwürdige Weise bereit, den Zauber dieser kleinen Köstlichkeiten zu genießen. Man hat in den letzten Jahren viel von Ingres gesprochen. Man fühlte sich von seiner klassischen Zeichnung angezogen. Aber der Maler Ingres hat es einem nicht immer leicht gemacht, dem Zeichner Ingres gerecht zu werden. Hier ist ein Maler, der die vollkommene Zeichnung in der vollkommensten Malerei selbst verwirklichte, der eine Sehnsucht unserer Zeit erfüllt, und der uns darum so gegenwärtig ist wie vielleicht kein anderer Maler der Vergangenheit.

Glaser.



CAMILLE COROT, MÄDCHEN MIT TAMBURIN. UM 1865—1870

AUSGESTELLT BEI PAUL ROSENBERG, PARIS



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, STIER. PROBEDRUCK ZU DEN „HISTOIRES NATURELLES“
LITHOGRAPHIE. DELTEIL 307. AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

COROT VERKAUFT EIN BILD

Seit dreißig Jahren war Corot Maler, seit zwanzig Jahren hatte er sein großes Talent bewiesen, als eines Tages ein Fremder, den der Zufall in sein Atelier geführt hatte, sich in ein Bild von ihm verliebte und nach dem Preise fragte. Corot war nicht darauf vorbereitet. Er wäre nicht überraschter gewesen, wenn man ihn gefragt hätte, für wieviel er den Mond verkaufen würde. Er wußte nicht, was er antworten sollte, schließlich sagte er: „Ja, warum fragen Sie mich das?“ — „Weil ich das Bild sehr hübsch finde!“ — „Das ist doch kein Grund . . . Es sind auch andere hier, die etwas taugen, und es hat noch kein Mensch nach ihrem Preise gefragt. Was interessiert Sie der Preis? Sehen Sie die Farbe . . . und die Bäume hier müssen Sie gut anschauen. Es war bei Tagesanbruch . . .“

Corot vergaß sein Bild, er erinnerte sich der Stelle, die er gemalt hatte, sprach von der Schönheit des Ortes, von der Intensität der Schatten, von der Wärme der Sonnenstrahlen . . . Aber endlich wieder die Frage: „Was soll es kosten?“ — „Ja, was interessiert Sie denn das?“ — „Ich möchte es kaufen, wenn es nicht zu teuer ist.“ Corot kratzte sich den Kopf, nahm seine Baumwollmütze ab, setzte sie wieder auf, nahm sie noch einmal ab und setzte sie wieder auf. Kaufen! Dahinter steckte sicher etwas! Die Situation war ganz neu für ihn. Übrigens liebte er diese Studie, er fand, sie sei eine von seinen „famosen“ Sachen, wie er naiv diejenigen Bilder zu bezeichnen pflegte, in denen er die Natur am besten wiedergegeben fand. Diese erinnerte ihn an einen Ort, wo ein schönes Mädchen ihm ein ausgezeichnetes Frühstück gereicht hatte. Er hatte besonders glücklich den Eindruck der Sonne wiedergegeben, deren Strahlen auf den breiten Blättern der Platanen helle Flecken bildeten; er hätte sie lieber behalten. Er wagte dem Fremden das nicht zu sagen, aber um ihn abzulenken, ohne seine Schwäche zu zeigen, nannte er so obenhin — es schien ihm unerhört — einen Preis, zu dem ein Kollege, der weniger Talent hatte, aber schon einen gewissen Ruf besaß, seine Bilder zu verkaufen pflegte. Übrigens fühlte sich Corot darum nicht geringer, er hielt seine Bilder nicht für schlechter.

Der Fremde zog seine Börse und seine Brieftasche heraus, zählte den Betrag in Banknoten und Goldstücken auf den Tisch, nahm das Bild und stieg schnell die Treppe herunter, er schien nicht zu gehen, sondern zu fliehen. Der Maler war zuerst ganz verdutzt, dann sagte er: „Meinetwegen, soll er den Schaden haben.“ Er schloß das Geld in eine Schublade, zog seine Baumwollmütze über den Kopf und sagte: „Hier ein bischen Ultramarin . . . noch ein bischen, den Baum etwas heller . . .“

Ein paar Tage darauf, Corot dachte nicht mehr an den Vorfall, kam ein Kamerad zu ihm. Corot arbeitete.

„Sag mal, Corot, ich möchte eine Baumstudie von dir leihen. Man kann jetzt im Winter nicht nach der Natur malen.“

„Nimm, was du willst,“ antwortete Corot, ohne aufzusehen.

„Aber Corot,“ sagte der andere nach einer Viertelstunde, „ich finde sie nicht mehr.“

„Was?“

„Na, die Baumstudie.“

„Du suchst nicht richtig.“

„Ich habe überall gesucht.“

„Nur nicht da, wo sie steckt. Du mußt suchen.“

„Sie ist nicht da.“

„Du träumst.“

„Nein, auf Ehrenwort!“

„Welche Studie soll es denn sein?“

„Du weißt doch, eine aus Italien, Sonnenaufgang, Platanen, darunter sitzt du und ißt die famosen Makkaroni.“



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC, RENNREITER AUF DEM WEGE ZUR WAAGE

DELTEIL 282. AUSGESTELLT IN DER BREMER KUNSTHALLE

„Teufel auch," sagte Corot, „du hast keinen schlechten Geschmack, das ist eine von meinen famosesten Sachen."

„Na ja, aber ich finde sie nicht."

Jetzt erinnerte sich Corot. Er wurde ganz rot. — „Hör mal," sagte er, „du hast recht, sie ist nicht da . . . es ist etwas mit ihr passiert."

„Was denn?"

„Es wird dir komisch vorkommen, aber es ist nun mal so."

„Ja, was denn?"

„Ich bin ebenso verblüfft von der Sache, wie du es sein wirst. Es muß ein Verrückter gewesen sein oder mindestens ein Original. Er sah aus wie ein Engländer".

„Ja, wer denn?"

„Der . . ."

„Sollte sie jemand ausgeborgt haben?"

„Nein "

„Etwa gestohlen?"

„Nein."

„Na, von wem sprichst du denn?"

„Von dem Manne, der sie gekauft hat."

„Was? . . . Was? . . . Deine Studie? Dein Bild? Einer hat dein Bild gekauft?"

„Jawohl, ja, es war mir peinlich, es dir zu sagen, aber es ist so."

„Hör mal, Corot, darf ich offen reden?"

„Du siehst ja, ich tue es selbst."

„Also, ich mache aus meinem Herzen keine Mördergrube: das finde ich nicht nett."

„Was! du findest es nicht nett, daß man Bilder von mir kauft?"

„Ach, spiel doch nicht die Unschuld . . . es zwingt dich niemand, deine Studien auszuleihen; deine Studien gehören dir; du verleihst sie, wenn du willst, du tust es nicht, wenn du keine Lust hast. Wenn ich dich um etwas bitte, so gebe ich dir damit das Recht, es mir abzuschlagen."

„Aber —"

„Da gibt es kein Aber . . . so geht man nicht mit einem alten Kameraden um . . ."

„Aber ich gebe dir mein Wort . . ."

„Man sagt ganz offen: ich will dir die nicht leihen, und das genügt."

„Aber wenn doch . . ."

„Glaubst du, ich wäre dir böse gewesen, wenn du es mir abgeschlagen hättest? Du glaubst doch nicht, daß ich ein schlechter Kerl bin?"

„Nanu! hast du mich denn nicht verstanden?"

„Jawohl!"

„Also, die Studie ist verkauft und weg."

„Ich bitte dich!"

„Aber es ist die reine Wahrheit."

Der Freund nahm seinen Hut, machte die Tür auf und wollte sie von draußen wieder schließen, als Corot sich plötzlich besann und ihm sagte:

„Hör mal."

„Bemühe dich nicht," sagte der andere und kam wieder herein, „ich will sie nicht mehr, es ist vorüber. Ich wollte deine Studie nicht gegen deinen Willen fortnehmen. Was mich ärgert, ist, daß du es mir nicht klar und deutlich sagst, als der anständige Kerl, als den ich dich immer gekannt habe, anstatt eine so lächerliche Ausrede zu erfinden."

„Nanu, jetzt wird es mir aber zu dumm," sagte Corot, „ich weiß, es ist unglaublich, ich kann es selbst kaum glauben, aber wenn ich mich frage, ob ich träume, so habe ich ein Mittel, mich zu überzeugen. Tu dasselbe, zieh diese Schublade auf . . ."

„Wahrhaftig, Banknoten und Goldstücke!"

„Du kennst mein Einkommen; ich bin weder reich noch geizig genug, um eine solche Summe aufzuhäufen, und diese Sorte von Pilzen wächst nicht auf dem Bleiweiß oder der Terra di Siena oder dem Asphalt. Also, ein Mann ist hier herein gekommen . . . er sah übel aus; er hat das dagelassen, und er hat mein Bild mitgenommen, die famose Studie, die du meinst. Ich bin nicht schuld. Ich habe es nicht getan, um dich zu ärgern. Jetzt sei böse, wenn du willst."

Der Freund war endlich überzeugt. Er ging und erzählte überall: „Sagt doch, wie merkwürdig! Corot hat ein Bild verkauft".

Und überall sagte man: „Nanu!" oder „Ach was!" oder „Unmöglich!" Und er antwortete: „Ich habe das Geld gesehen, ich habe es selbst angerührt, Banknoten und Goldstücke!"

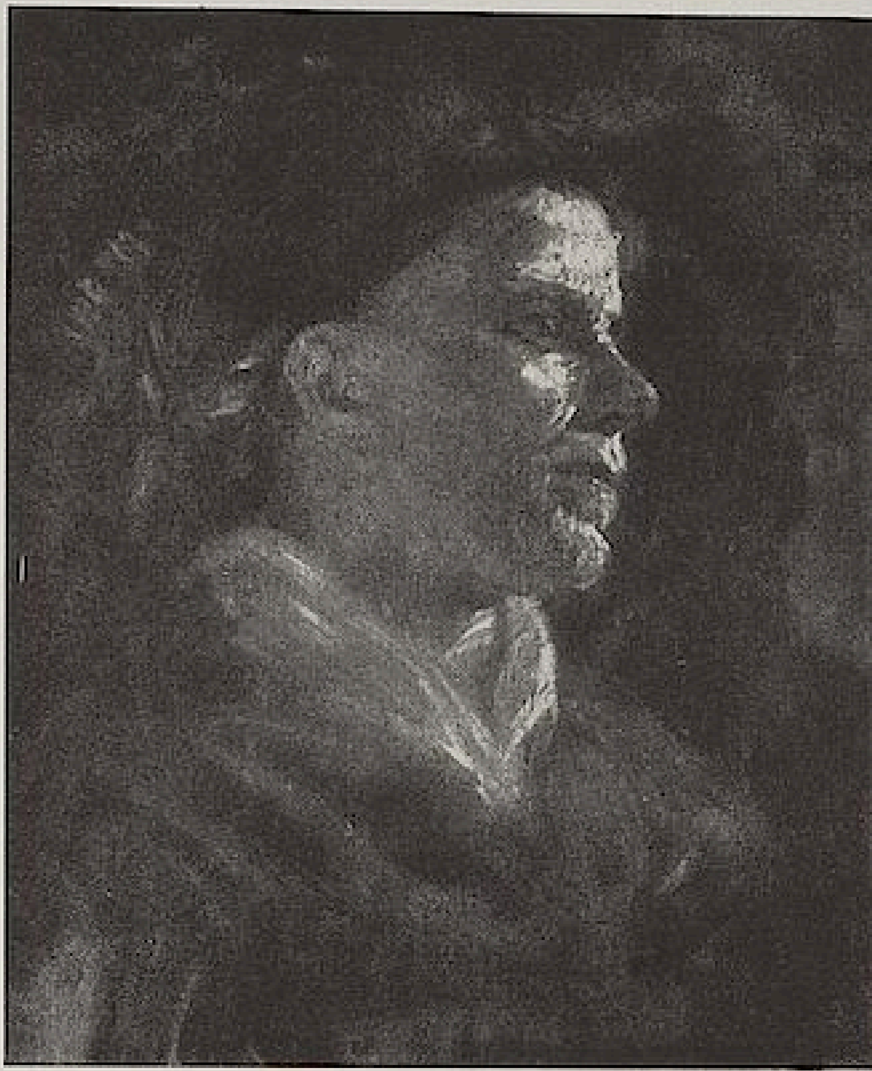
Aus der Lebensbeschreibung Corots, die Léo Larguier unter dem Titel „La Vie gris-perle du père Corot" in der Zeitschrift L'Art Vivant veröffentlicht.

AUSSTELLUNG TOULOUSE-LAUTREC IN DER BREMER KUNSTHALLE

Die Bremer Kunsthalle hat für die Sommermonate ihren gesamten Besitz an Graphik Toulouse-Lautrecs ausgestellt. Da Bremen mit seinem Vierteltausend Lithographien wohl überhaupt das reichste graphische Oeuvre Toulouse-Lautrecs besitzt, dürfte diese Veranstaltung der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde wert sein.

In Bremen hat man sich schon früh für Toulouse-Lautrec interessiert. Dr. H. H. Meier, dessen Graphiksammlung des neunzehnten Jahrhunderts zirka 60000 Blatt umfaßte, besaß fast seine sämtlichen Hauptblätter. Meiers etwa 150 Lithographien bilden das Rückgrat des Lautrec-Werkes der Kunsthalle. Aus der zweiten bedeutenden Toulouse-Lautrec-Sammlung in Bremen, der A. W. von Heymels, ist leider nur eine Handzeichnung in die Kunsthalle gelangt. Die zum Teil sehr seltenen, kaum je wiederzuerlangenden graphische Blätter wurden Eigentum von Dr. Stinnes in Köln. Systematisches Sammeln hat aber trotzdem in den letzten Jahren dem Meierschen Grundstock noch etwa hundert Nummern hinzufügen können.

Einige der Bremer Blätter, die man verhältnismäßig selten



MÄDCHENKOPF, SIGNIERT J. SLEVOGT
WAHRSCHEINLICH VERSUCH EINER FÄLSCHUNG; VON
MAX SLEVOGT ABGELEHNT

antrifft, seien im folgenden aufgeführt: Von „La loge (Faust)" L. Delteil 166 wurde kürzlich das Exemplar der Sammlung Beurdeley erworben. Von D. 194 „Procès Lebaudy" ist eines der seltenen Exemplare des zweiten Zustandes vorhanden, ferner der „Automobiliste", D. 203, der fünfte Abdruck der „Grande Loge", vormals in der Sammlung G. Pochet, aus der auch D. 205 „La Clownesse", sowie das dem Drucker Stern gewidmete Exemplar von D. 206 „Idylle princière" und D. 208 „La Danse au Moulin-Rouge" stammt. Von „Elsa la Viennoise" D. 207 besitzt das Kabinett den vorzüglichen dritten Abdruck, von „La petite loge", D. 209, den zwölften des zweiten Zustandes, der der letzte gewesen ist. Das Exemplar von D. 213 „En scène" trägt von Toulouse-Lautrecs Hand die Aufschrift: „Nane". Der Umschlag für „Les courtes joies", D. 216, ist in dem kaum auffindbaren ersten Zustand vorhanden, ebenso „Le jokey se rendant au poteau", D. 282. Von seltneren Gelegenheitsblättchen seien erwähnt: „Der Neujahrsglückwunsch", D. 217, D. 198 „Menu Sylvain", D. 223 „Le premier vendeur de Jourdan et Brown", D. 274 „Petite fille anglaise" und D. 334 „Zamboula-Polka". Nicht häufig trifft man auch D. 234 „L'amateur de chevaux" an, oder gar das verworfene Titelblatt zu „Au pied du Sinai", D. 246, das aus der Sammlung M. Guérin nach Bremen gelangte. Die glücklichste Erwerbung der letzten Jahre war aber die der ersten Zustände von 18 Blättern aus den „Histoires naturelles"; es sind die Exemplare, die einst Kurt Glaser besaß. Zum Teil tragen sie Toulouse-Lautrecs Bleistiftvermerk für den Drucker: „bon a' tirer". v. Alten.

MÜNCHEN

Der Kunstverein veranstaltet eine große Schau Pfälzer Kunst alter und neuer Zeit; um die Zusammenstellung der Werke hat sich in erster Linie Walter Gräff verdient gemacht. Der ältere Teil, mehr von kunsthistorischem Interesse, wirklich packend nur in den Arbeiten des „Teufel-Müller", Fohr und W. von Kobell (von dem man einige sehr schöne bisher unbekannte Arbeiten sieht), beweist, welchen Einfluß Pfälzer Künstler auf die Entwicklung des Kunstlebens in ihrer neuen bayrischen Heimat ausgeübt haben, noch mehr aber wird hier klar, welch wichtigen Faktor die Pfalz und Pfälzer Maler für das moderne deutsche Kunstleben überhaupt darstellen. Nach Feuerbach und Künstlern wie Mathes, Helmer, Becker-Gundahl, Exter sind Weißgerber und Purrmann, Slevogt als Maler der Pfalz, die jüngeren Fray, Keßler, Jossé die wichtigsten Repräsentanten dieser lebendigen Pfälzer Malerei und sie kommen in dieser Ausstellung wirkungsvoll zur Geltung.

Das „Graphische Kabinett", das sich in der letzten Zeit sehr um die Belebung des Münchner Ausstellungswesens verdient gemacht hat, unter anderem auch die große Schau der van Gogh-Zeichnungen nach München brachte, zeigt zur Zeit eine größere Zahl älterer und neuerer Gemälde von Nolde. Der Künstler, der seit zwanzig Jahren in München immer nur in einem kleineren Kreis starken Widerhall hervorrufen konnte, scheint endlich jetzt in breiteren Schichten Verständnis, wenn auch nicht immer Begeisterung und Liebe zu finden. Am eindrucksvollsten erschienen mir neben dem „Meer" die „abgehauenen Köpfe".

Über die Jahresausstellung im Glaspalast kann an dieser Stelle kurz berichtet werden. Die Münchner Künstlergenossenschaft hat sich angestrengt, das Niveau zu heben, es ist guter Durchschnitt zu konstatieren und die löbliche Absicht, begabte, jüngere Künstler mit Wandmalereiversuchen — ebenso wie im Vorjahre — zu Wort kommen zu lassen. Leider ist hier aber nirgends weder etwas Durchgereiftes noch etwas in seiner Problematik packend Neues zu finden. Die Retrospektive Schau der Münchner Künstlergenossenschaft, begründet in dem 60jährigen Bestehen der Vereinigung, enthält sehr viele vorzügliche Arbeiten, nicht nur von Leibl, Trübner und Alt, sondern manches überraschend gute von Stademann und anderen, aber diese Schau kommt leider gar nicht recht zur Geltung. An anderem Ort für sich gezeigt, wäre sie ein Ereignis gewesen. Der schweizer Kollektivausstellung fehlten die wesentlichen Akzente; daran kann auch der Böcklinraum nicht helfen, den man mit gemischten Gefühlen verläßt. Gerade bei dem neuentbrannten Böcklinstreit hätte man eine andere Auswahl verlangen dürfen, wenn es überhaupt notwendig war, in diesem Rahmen Böcklin erneut zu zeigen.

Die Sonderschau von Arbeiten Edmund Steppes beweist aufs neue, daß Steppes gewiß ein talentierter Künstler ist, aber doch nur ein nicht sehr persönlicher Nachfahr von Altdorfer, Elsheimer, J. A. Koch. Welch ein Unterschied zwischen ihm und Karl Haider! Steppes ist als Maler am besten, wenn seine Arbeiten mehr kunstgewerblichen, dekorativen Zwecken dienen.

Die Alte Sezession hat sich nicht sonderlich angestrengt. Auch hier möchte ich es vermeiden ins Detail zu gehen. Nur sei gesagt, daß Thalheimer, einer der besten unter den jüngeren Kräften, es einmal mit einer kleinen Änderung seiner Farbenskala versuchen sollte. Er läuft sonst Gefahr als Kolorist manieriert zu werden.

Die Neue Sezession wirkt erfreulich lebendig, ohne daß man von besonderen Leistungen — namentlich der Stammmitglieder — reden könnte, es sei denn, daß man den etwas bizarren, aber koloristisch immer kräftiger werdenden Schweizer Lauterburg ausnehme. Freilich, die Leitung dieser Ausstellung hat sich selbst den Maßstab für die Bewertung der Arbeiten geschaffen, indem sie eine ausgezeichnete Auswahl aus älteren und neueren Werken Munchs getroffen hat, und diese Gemälde sind, mit Abstand, das Beste was man zur Zeit in München an moderner Kunst sehen kann.

A. L. M.

CHRONIK

EIN MENZEL-BRIEF

Dr. Hans Knudsen teilt in einem Privatdruck einen Brief Menzels mit, den er den Teilnehmern der Hauptversammlung seiner „Gesellschaft für Theatergeschichte" vorgelegt hat. Der Brief ist an den Theaterdirektor Sigmund Lautenburg gerichtet und ist die Antwort auf die Übersendung von Freikarten zu Alexander Dumas' „Francillon".

Direktion des „Neuen Theaters"

Sehr geehrter Herr!

Erst ganz kürzlich zurückgekehrt fanden wir Ihre beiden von Ihrer liebenswürdigen Aufmerksamkeit uns zugedachten Billets zur Aufführung von „Francillon" vor. Sehr bedauernd solcherweise um einen zweifelsohne genußreichen Abend gekommen zu sein, kann ich jedoch nicht umhin, es zu erwähnen daß unsere Zeiteintheilung resp. -Verwendung von Tag zu Tag so mannigfaltig ist daß wir für Theaterbesuch uns darauf hingewiesen sehen den jeweiligen Entschluß hierzu frei selbst zu fassen.

Unter Versicherung verbindlichsten Dankes zeichne Hochachtungsvoll

ergebenst

Berlin 7. Oct. 95 — A. Menzel

*

Der sechzigste Geburtstag des Grafen Keßler lenkte den Blick auf einen Kunstfreund, dem die deutsche, die europäische Kunstwelt viel verdankt. Er gehörte zum Kreise des Pan, war Mitbegründer des „Deutschen Künstlerbundes" und einer der ersten Förderer des neuen Kunstgewerbes, zog Henry van de Velde nach Deutschland, wurde dann Direktor des Museums in Weimar und tat als Privatmann Entscheidendes für einige der besten europäischen Maler und Bildhauer, als Hofintrigen ihn aus seiner Museumsstellung vertrieben hatten. Er verkörpert etwas wie einen neuen Typus des tätigen modernen Kunstfreundes. Ohne laut hervorzutreten, wirkte er in der Stille Gutes. Nach der Revolution hat er sich dann der Politik zugewandt. In den ersten Heften dieser Zeitschrift finden die Leser auch den Namen Keßlers als Mitarbeiter.

*

Fritz Wichert ist am 20. August fünfzig Jahre alt geworden. Nachdem er lange Zeit in Mannheim gewirkt und dort in musterhafter Weise die Galerie aufgebaut hat, ist er jetzt in Frankfurt a. M. tätig. Über seine Arbeit dort ist noch nichts an die Öffentlichkeit gedrungen; doch wird man zweifellos bald etwas hören. Denn Wichert ist eine so tätige, energische, lebendige Natur, daß er alle Verhältnisse, mit denen er in Berührung kommt, irgendwie immer zur Gährung bringt. Er gehört zu den besten lebenden Museumsleitern.

*

Die Sammlung H. Kröller im Haag, die vor allem durch ihren Besitz an Bildern van Goghs bekannt ist, wurde im ganzen vom holländischen Staat erworben.

*

In dem Streit um die Sammlung Figdor hat jetzt das österreichische Verwaltungsgericht das Urteil gesprochen. Die Sammlung darf weder veräußert noch ausgeführt werden. Die reichsdeutsche Erbin des Sammlers, der übrigens vor Jahren seine einzigartigen Schätze dem Wiener Museum als Geschenk angeboten hatte, kann also faktisch nicht in ihre Rechte eintreten. Die Sammlung, die in den unzureichenden Räumen einer bis in alle Winkel vollgestopften Privatwohnung der Öffentlichkeit unmöglich zugänglich gemacht werden kann, bleibt also unsichtbar und verschlossen. Die Entscheidung des österreichischen Gerichtes, die sich auf ein eigens für die Sammlung Figdor erlassenes Gesetz stützt, bedeutet einen Eingriff in das Privatvermögen, wie er schlimmer nicht gedacht werden kann, eine Entrechtung des Sammlertums, die jeden Kunstfreund nur abschrecken kann, Kunstwerke zu erwerben oder sie gar anderen zugänglich zu machen, wie es Figdor bis ins höchste Alter in liberalster Weise zu tun gewohnt war.

*

Den besten Witz des Jahres hat der Sportredakteur der „Vossischen Zeitung" Dr. Willy Meisl (oder der Setzer) gemacht. Gelegentlich einer Besprechung der Amsterdamer Ausstellung „Sport und Kunst" schrieb er folgenden Satz: „Außer dem sehr zweckmäßig ausgestatteten Gesamtkatalog hat Deutschland ein nettes Bändchen als Katalog für die deutsche Sammlung herausgebracht, zu dem der verdiente und rührige Kreisturnwart Dr. Redslob die Einleitung schrieb."

„Kreisturnwart" und dazu noch „rührig" — das ist zu hart!



GOYA, DONNA JOAQUINA FRANCESCA CONDADO

AUSGESTELLT IN DER BACHSTITZ-GALERIE, BERLIN



AUGUSTE RENOIR, NÄHENDE FRAU

AUSSTELLUNG DER ZEITSCHRIFT „LA RENAISSANCE", PARIS

STREIT UM DÜRER

Das Dürerjahr hat eine Reihe großer und wichtiger Veröffentlichungen über den Meister gebracht und damit zugleich durch das Offenbarwerden des unüberbrückbaren Gegensatzes wissenschaftlicher Anschauungen einen Gelehrtenstreit zum Ausbruch kommen lassen, den der Kunstfreund nur beklagen kann. Die Frage, um die es geht, ist die, ob die eine oder die andere Partei den wahren Dürer besitze, jede Partei wirft der anderen vor, sie verzerre das Bild des Helden, sie verunreinige es durch falsche Attributionen oder beeinträchtige es durch unbegründete Abschreibungen.

Es ist nicht angängig und auch nicht notwendig, in die Erörterung der vielen Einzelfragen einzutreten, um die der unerfreuliche Streit geht. Aber nicht nur um seines hohen Objektes, sondern auch um seiner grundsätzlichen Bedeutung willen darf dieser Kampf der Meinungen an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Der Tatbestand ist in kurzem der folgende: So gut man im allgemeinen das Schaffen Dürers, der es nur selten versäumte, ein Werk seiner Hand mit seinem Zeichen zu versehen, seit der Zeit seiner künstlerischen Reife zu überblicken vermag, so spärlich sind die gesicherten Zeugnisse seiner Arbeit aus den Jahren der Jugend und der Wander-

schaft. Der begreifliche Wunsch, diese Lücke zu füllen und damit zugleich über den Werdegang Dürers und die Herkunft seines Stiles Klarheit zu gewinnen, hat die Kunstwissenschaft zur eingehenden Beschäftigung mit den Werken geführt, die im Umkreise des jungen Dürer am Oberrhein sowohl wie in Nürnberg entstanden sind, und auf Grund stilkritischer Beweisführung sind ihm im Laufe der letzten Jahrzehnte mehr und mehr Holzschnitte, Zeichnungen und auch Gemälde zugeschrieben worden. Es hat sich allmählich die Vorstellung eines sehr umfangreichen Jugendwerkes gebildet, das — nach der Meinung seiner Verfechter — dem von alters bekannten Schaffen des Meisters vorangegangen sei. Die Richtigkeit vieler in dieser Bemühung gewonnener Beobachtungen vermögen auch die Gegner nicht zu leugnen. Nur daß sie die Schlußfolgerung nicht annehmen, alle diese Werke müßten von Dürer selbst herrühren. Sie wollen hier nur die Atmosphäre erkennen, in der seine Kunst erwachsen, die Hand von Vorläufern und auch von Mitläufern, denen sich Dürer einst, oder die sich ihm genähert haben.

Seit 35 Jahren, seit der Veröffentlichung von Daniel Burckhardts überraschender Entdeckung der Baseler Holzschnittzeichnungen zu einer Ausgabe des Terenz, geht dieser Kampf um den jungen Dürer, in dem — trotz Wölfflins skeptischer Haltung — die Partei der Jasager ständig anwachsend endlich den Sieg davongetragen zu haben schien, da die entscheidenden Veröffentlichungen des Dürer-Jahres, Winklers Zeichnungspublikation und seine Neubearbeitung des Bandes der „Klassiker der Kunst" ebenso wie Kurths Ausgabe der sämtlichen Holzschnitte Dürers die Zuschreibungen annahmen und weiterführten, den neuen Dürer der Kunstwissenschaft dem Dürer der Tradition mit Entschiedenheit entgegenstellend. Die Stimme der Widersacher war trotzdem nicht verstummt, und es mochte wohl notwendig erscheinen, den immer schwieriger werdenden Fragenkomplex, der die Vorstellung von der künstlerischen Entwicklung und der Persönlichkeit Dürers belastete, einmal in seiner Gesamtheit aufzurollen, jede einzelne der vielen Zuschreibungen einer kritischen Nachprüfung zu unterziehen. Das Ehepaar Tietze in Wien hat diese Herkulesarbeit unternommen. Die beiden Forscher haben gemeinsam einen kritischen Katalog der Werke Dürers bearbeitet, dessen erster Band nun vorliegt* — gerade die schwierigen Fragen der Jugend des Meisters mit dem entschiedenen Anspruch auf Endgültigkeit beantwortend, in der Gesamteinstellung betont negativ, das in jahrzehntelanger Bemühung der Wissenschaft durch viele Zuschreibungen vermehrte Werk Dürers durch scharfe Abstriche wieder verkleinernd.

Die Haltung des Buches ist ausgesprochen polemisch, und seine die Gegner zu ebenso heftigem Widerspruch herausfordernde Wirkung darum nicht verwunderlich. Auch sein Grundfehler aber scheint in jenem intellektuellen Optimismus begründet, der sich zu abolut gültiger Lösung schwierigster Fragen befähigt glaubt, wie sie nur die exakte Naturwissenschaft in ihrem Bereiche zu finden imstande ist. Es wurde in diesen Blättern im Verlaufe der Diskussion über das Expertisenwesen der hypothetische Charakter jeder Zuschreibung eines unbenannten Kunstwerkes an einen bekannten Meister betont. Jede Expertise aber ist nur die markttechnische Fassung einer wissenschaftlichen Attribution, und was von der positiven Zuschreibung gilt, das gilt gleichermaßen von der negativen Abschreibung. Es bleibt in ihrer Begründung trotz aller scheinbar objektiven Kriterien ein starker Rest subjektiver Meinung und persönlichen Empfindens, abgesehen davon, daß auch die historische Deutung objektiver Merkmale zu sehr verschiedenen Ergebnissen zu gelangen vermag, da geschichtliches Geschehen niemals so eindeutig bestimmt ist wie die rein kausal bedingten Naturvorgänge. Wenn in dem Tietzeschen Buche eine bis in alle Einzelheiten genaue zeitliche Abfolge aller Werke Dürers festgelegt wird, so erweist sich in einem solchen Unternehmen der gleiche intellektuelle Optimismus wie in der bestimmten Benennung jedes Kunstwerkes, die der Handel von den Experten verlangt.

Für die Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit eines Meisters kommt es ebenso wenig darauf an, daß für jedes seiner Werke die absolute zeitliche Stelle angegeben werde, wie darauf, daß die Frage der Zuschreibung in jedem einzelnen Falle mit eindeutiger Exaktheit entschieden werde. Die Lösung jeder Einzelfrage aber ist nur vom Ganzen her möglich. Die Einheit der künstlerischen Persönlichkeit, die im Falle Dürer in ihrer Gesamtheit wohl bekannt ist, muß als bleibende Voraussetzung gelten, von ihr muß jede Bestimmung eines Werkes ausgehen und zu ihr zurückkehren. Denn in der Einheit der Persönlichkeit ist die höchste historische Wahrscheinlichkeit begründet, in ihrer Erkenntnis wird eine geschichtliche Wahrheit gewonnen, die höheren Wert besitzt als die durch Zufälligkeiten getrübte Wirklichkeit, deren tatsächlicher Verlauf durch kein Mittel der Forschung rekonstruiert werden kann.

Die Kunstwissenschaft braucht das Mittel der Attributionen. Sie verdankt diesem ihrem feinsten Instrumente ihre überraschendsten Erfolge. Aber die Selbstherrlichkeit der Stilkritik ist eine Gefahr, die man nicht unterschätzen soll, der hypothetische Charakter einer Attribution sollte niemals vergessen werden, und wenn eine Zuschreibung die andere nach sich zu ziehen scheint, so sollte der Blick prüfend von dem Einzelnen immer wieder zum Ganzen zurückkehren. Nicht jeder neue Fund bedeutete eine Bereicherung, so mancher vielmehr eine Verwässerung von Dürers Werk, seine Annahme eine Herabstimmung des Bildes stets gleich gespannten künstlerischen Verantwortungsgefühls, das uns Dürer in so hohem Maße verehrungswürdig erscheinen läßt. Nicht darauf allein kommt es in dem Streit um Dürer an, wer in dem einen oder dem anderen Falle der Zuschreibung oder Abschreibung das Recht auf seiner Seite hat, sondern darauf, daß in dem Streit um dieses oder jenes Werk die Vorstellung von Dürers künstlerischer Persönlichkeit nicht verloren werde.

Gläser.

*

Overbeck und sein Kreis. Hundert Bildertafeln mit dem Festvortrag „Kunst und Kunstgeist der Nazarener" von Kurt Karl Eberlein, herausgegeben von Carl Georg Heise. Kurt Wolff Verlag, München. Preis gebunden 75 Mark.

Im Sommer 1926 wurde in einem der schönsten klassizistischen Patrizierhäuser Deutschlands, im Behn-Haus zu

* Hans Tietze und E. Tietze-Conrat, Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise. Augsburg, B. Filser, 1928.

Lübeck, eine Ausstellung „Overbeck und sein Kreis" gezeigt. Zwei Stockwerke füllten dort in kühlem Licht und festlicher Geräumigkeit die Bilder des Lübeckers und seiner Anhänger. Jetzt legt C. G. Heise, der die Ausstellung unternahm, in hundert Tafeln das Bedeutendste vor, was damals vereinigt wurde. Ein Vorwort des Herausgebers und ein Vortrag von K. K. Eberlein, „Kunst und Kunstgeist der Nazarener" leiten das Buch ein, dem ein biographisch genauer Katalog mit eingehenden Farbbeschreibungen folgt (Druckfehler S. 29 1710 statt 1810).

Heise sucht die Rolle der nazarenischen Malerei im Gesamtraum der deutschen Kunstgeschichte abzustecken, wobei er in seinem Bemühen um Objektivität meines Erachtens zu weit geht, wenn er schreibt, „daß das Ethos ihrer Jugendjahre kein natürlicher Trieb, sondern ein krampfhafter Impuls der Notwehr gewesen war." — Eberlein gibt einen aus den Quellen geschöpften, knappen geschichtlichen Abriß der nazarenischen Entwicklung, wobei er die von Nagler durchgeführte „Literaturgeschichte nach Stämmen" in fruchtbaren Beobachtungen auf die Kunstgeschichte anwendet. Das Problem, „nordostdeutsche Romantik" und „süddeutsche Restauration" wird angedeutet. Ein paar kritische Anmerkungen seien noch gestattet: Der Aufenthaltsort der Lukasbrüder, das Kloster S. Isidoro, wurde nach einem Brief Overbecks an Sutter vom 13. 8. 1812 schon im Herbst dieses Jahres und nicht erst 1818 verlassen. Ferner: „Die protestantischen Capitoliner (der Niebuhr-Kreis um Schnorr) und die katholischen Trinitasten (der Kreis um Overbeck bei Trinità dei Monti) lebten in guter Eintracht." Welche zähen Religionskämpfe damals unter der Oberfläche ausgefochten wurden, mag man in Niebuhrs Briefen nachlesen. — Und endlich: wenn auch die großen römischen Ausstellungen von 1819, 1822 und 1828 nach Eberleins Worten die „Überlegenheit" der Nazarener anzeigten, so darf doch nicht vergessen werden, welche Ablehnung gerade von offizieller Seite die Ausstellung von 1819 gefunden hat und wie sehr sie ein ernstes Symptom für den Zusammenbruch der nazarenischen Gemeinschaftswelt gewesen ist. — Im übrigen folgt man Eberlein gefesselt, da der Stoff primär gewußt und geliebt wird.

Der Nachdruck des Bandes ist auf den Bilderteil gelegt. Der Reichtum einer noch zu wenig gekannten Welt wird in vorzüglichen Lichtdrucken aufgeschlossen. Detailaufnahmen bei Cornelius, Overbeck und Schnorr lassen tiefer in das Bildgefüge blicken. Gerade bei Cornelius wird man so besser an das Außerordentliche seines Charakterisierungswillens herankommen. Naiv und lieblich sind die Ausschnitte bei den beiden andern. Schnorr hat mehr noch von Olivier als von Overbeck empfangen. Einzig diese Brüder hätte man sich reichlicher und gewichtiger vertreten gewünscht.

Daß auch die kleineren Meister, wie Scheffer v. Leonhardshoff, Wintergerst, Vogel, Ramboux mit dem ungemein wichtigen Adam- und Evabild (warum keine Abbildung des herrlichen Fronleichnamfestes in Genzano von 1821?), gezeigt werden, macht den Band besonders anregend. Gerade hier haben die letzten Jahre noch manches Wichtige zutage gefördert und es wird einmal ein Nachtrag mit Thunner, Heß, L. Grimm und andern nötig sein.

So bildet dies Werk, das auch in Einband, Druck und Reproduktion die höchste Qualität besitzt, eine Grundlage für die Erkenntnis und die Freude an der nazarenisch-romantischen Kunst. Und wir danken es dem Herausgeber.

Alfred Neumeyer.

FRITZ STAHL †

Die Lebensleistung Fritz Stahls, der im August vierundsechzigjährig gestorben ist, liegt vor allem in den Kritiken und kunstpolitischen Aufsätzen, die er länger als dreißig Jahre für das „Berliner Tageblatt" geschrieben hat. In ihnen hat er sich als ein ausgezeichneter Schriftsteller erwiesen, der mit ruhiger Eindringlichkeit und nie versagender Liebe zur Sache zu sprechen verstand, und auch als ein Mensch, der die Dinge ernst nahm, immer die ganze Person einsetzte und von dem, was er tat, im innersten überzeugt war — als ein Charakter.

Mich persönlich hat Stahl mit hartnäckigen Angriffen verfolgt. Doch hatte ich, sogar wenn er fast über die Grenzen hinausging, immer den Eindruck, daß er auch in diesem Fall glaubte, was er schrieb, daß sein Irrtum ihm Wahrheit schien. Jedenfalls ging von diesem Überzeugtsein in allem Stahls Wirkung aus. Er liebte die Kunst, unter den Künsten am meisten die Baukunst, und er wandte diese Liebe immer in erster Linie praktisch auf die besonderen Verhältnisse seiner geliebten Vaterstadt Berlin an. Das Beste sagte er, wenn er allgemein sprach und aus dem Allgemeinen Forderungen ableitete. Er war mehr eine moralische Natur als ein Auge. Auch das Retardierende in seiner Natur war ein moralisches Element. Er hatte abgeschlossene Vorstellungen und sprach sie mit einer nicht alltäglichen Schriftstellerbegabung aus; in allem, was er schrieb, schwang ein Ethos mit, das auch dann noch wirkte, wenn der Leser sachlich zum Widerspruch gereizt wurde.

Das ist viel, ist sehr viel, wenn man bedenkt, daß Stahl länger als drei Jahrzehnte im Schnellbetrieb einer Tageszeitung eingespannt war. Es ist ihm geglückt, dem in Verruf gekommenen Wort Journalismus eine gewisse Würde zurückzugeben. Und diese Lebenstat verdient ein Lorbeerreis.

Karl Scheffler.

SECHSUNDZWANZIGSTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. AUGUST, AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTACHTUNDZWANZIG. REDAKTION KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN
GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON FR. RICHTER G. M. B. H., LEIPZIG

DRUCK VON FR. RICHTER, G. M. B. H., LEIPZIG